

Wagner

Ari Rasilainen *direction*

Doris Soffel *mezzo-soprano*

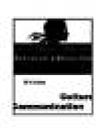
Orchestre national Montpellier Languedoc-Roussillon



Vendredi 8 novembre 20h
Opéra Berlioz

Cahier pédagogique
Saison 2013-2014
Service Jeune Public et Actions Culturelles - 04 67 600 281 - www.opera-orchestre-montpellier.fr








Programme

Richard Wagner

Der Fliegende Holländer (Le Vaisseau fantôme) – Ouverture
Götterdämmerung (Le Crépuscule des Dieux) - Récit de Waltraute
Parsifal – Prélude Acte I, W.W.V. 111
Parsifal – Acte II, scène 2 - « Ich sah das Kind »
Tristan und Isolde - Prélude et mort d'Isolde pour orchestre seul
Wesendonck Lieder - Schmerzen - Träume

Ari Rasilainen *direction*

Doris Soffel *mezzo-soprano*

Orchestre national Montpellier Languedoc-Roussillon

La trajectoire Wagner (Leipzig 1813-Venise 1883)
Dresde 1843 - Munich 1865 - Bayreuth 1872, 1882
La légende, le mythe, l'action sacrée

La légende

> *La légende, à quelque époque et à quelque nation qu'elle appartienne, a l'avantage de comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain, et de le présenter sous une forme originale très saillante, et dès lors intelligible au premier coup d'œil. Une ballade, un refrain populaire, suffisent pour nous représenter en un instant ce caractère sous les traits les plus arrêtés et les plus frappants… La simplicité de l'action permet de ne pas s'arrêter du tout à l'explication des incidents extérieurs et elle permet d'autre part de consacrer la plus grande partie du poème à développer les motifs intérieurs de l'action.*
>
> Richard Wagner

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER
(LE HOLLANDAIS VOLANT/ LE VAISSEAU FANTÔME)
Opéra romantique en 3 actes
Dresde 1843
Premier opéra considéré par Wagner comme étant digne de son écriture, donc considéré comme son premier *drame lyrique.*

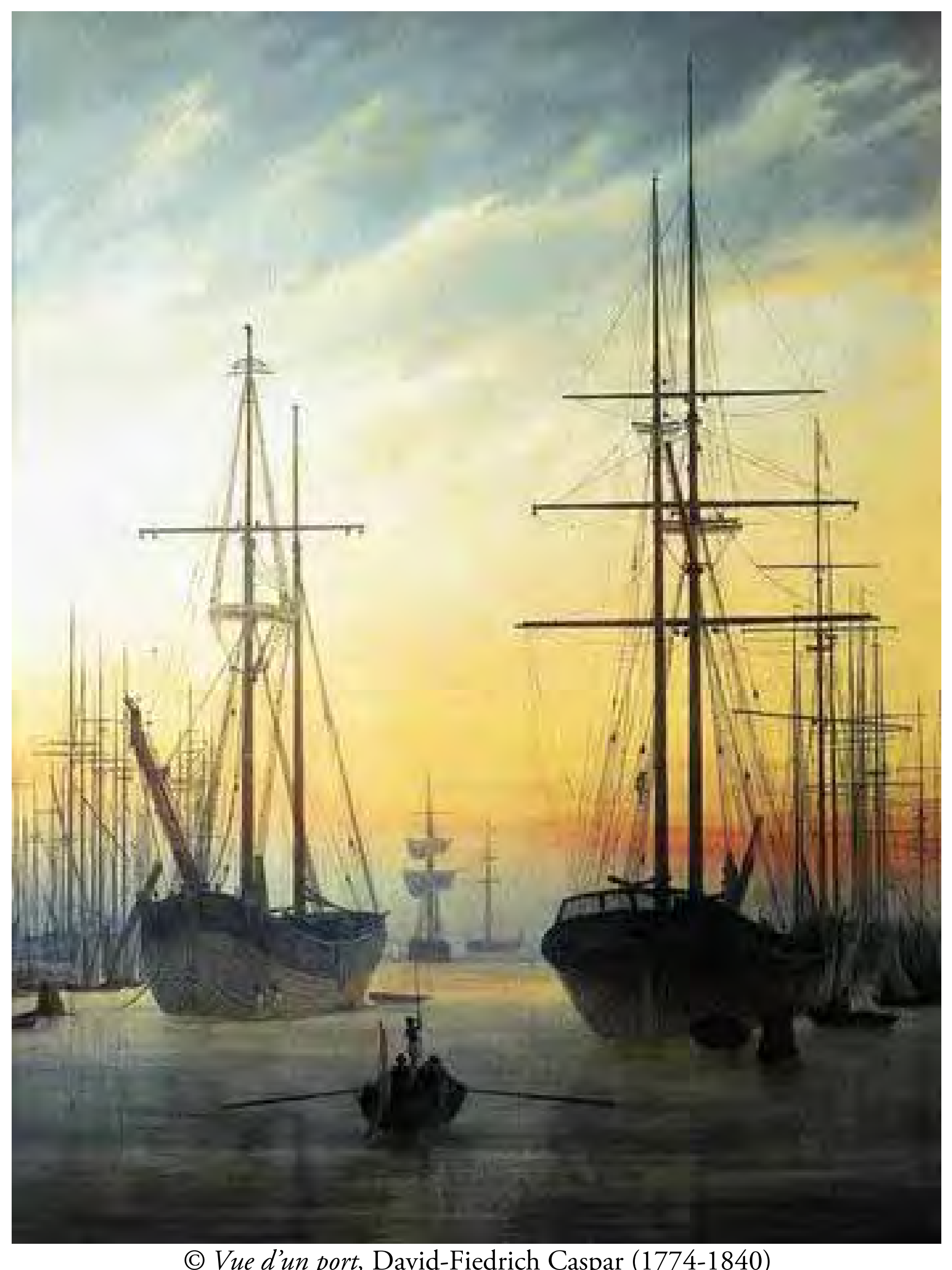
C'est avec Le Vaisseau fantôme *que commence ma carrière comme poète, abandonnant celle de fabricant de textes d'opéra.* (Richard Wagner : *Une communication à mes amis).*

Au début de l'été 1838, Wagner lit dans le 1er tome de *Der Salon* de Heinrich Heine une nouvelle intitulée *Mémoires du Seigneur de Schnabelewopski* au cours de laquelle le héros évoque sa présence dans un théâtre d'Amsterdam à la représentation d'une pièce de théâtre inspirée par la légende du Hollandais volant, le Juif errant des océans : *Un capitaine de navire hollandais avait voulu franchir le cap de Bonne-Espérance malgré une tempête déchainée et s'était jurer d'y arriver, dût-il naviguer éternellement. Entendant ce serment, le diable avait condamné le capitaine à errer sur les mers jusqu'au jugement dernier, sans espoir de rémission, à moins qu'il ne trouvât une femme pour l'aimer fidèlement jusqu'à sa mort. Il était autorisé à accoster tous les sept ans pour rechercher cette femme dont l'amour fidèle le sauverait.*

En 1839, Wagner décide de rejoindre Paris avec sa première épouse, Minna, dans l'espoir d'y obtenir un certain succès. Criblé de dettes, il ne pouvait franchir la frontière russo-prussienne de jour et dût la franchir de nuit grâce à l'aide d'un passeur et au moment de la relève de la garde. *Nous dûmes descendre la colline en courant à perdre haleine pour échapper au champ de tir, car les cosaques avaient ordre de tirer sur tout ce qu'ils pouvaient apercevoir, même au-delà du fossé.* (Wagner : *Mein Leben,* Ma vie). Il n'avait que 26 ans !
De surcroît, les Wagner avaient emmené leur chien, un terre-neuve, *Robber*, qu'il était hors de question de faire monter dans une diligence. Une seule solution, la mer. Embarquement à Pillau à bord d'un voilier de petit tonnage, le *Thétys* comme passagers clandestins. Première semaine de navigation, *mer calme, voyage heureux* (titre d'un poème de Goethe). Mais la deuxième, une tempête terrible se lève lorsque le *Thétys*

s'engage dans le Skagerrak puis le Kattegat détroits séparant la Norvège et la Suède du Danemark. Le capitaine décide de se mettre à l'abri dans un petit port de la côte norvégienne, *Sandviken.*
Au cours de la tempête, les marins confirment à Wagner l'existence de la légende du Hollandais. Dès le 29 juillet, le sujet de son opéra commence à le hanter. La traversée se poursuivra dans la tempête jusqu'au 9 août où le *Thétys* accoste à Southwould, dans un climat de terreur : *J'apercevais des regards chargés de désespoir et qui, sous l'effet de croyances superstitieuses, voyaient sans doute en nous, la cause du naufrage menaçant. Ignorant le véritable motif du caractère clandestin de notre voyage, ces hommes pouvaient penser que notre fuite nous avait été imposée par des activités criminelles. (*Richard Wagner : *Mein Leben* Ma vie). Le *Thétys* accoste le 9 août 1839 à Southwould n'ayant perdu que sa figure de proue.

Wagner transfère l'action en Norvège, et pour cause ! Et le *Hollandais* est sauvé par *Senta.*



© *Vue d'un port,* David-Fiedrich Caspar (1774-1840)

OUVERTURE DU *VAISSEAU FANTÔME*

Les bois :
2 flûtes, 1 piccolo
2 hautbois
1 cor anglais
2 bassons
2 clarinettes en Sib

Les cuivres
2 trompettes en Fa
2 cors en Fa
2 cors en Ré
3 trombones
1 tuba

Percussion
2 timbales La-Ré

1 harpe

Quintette à cordes
C'est la composition, globalement, de l'orchestre de la *9ème Symphonie* de Beethoven.

Tonalité : Ré mineur

Tempo : Allegro con brio. 72 à la blanche pointée.

A. La tempête et motif du Hollandais : trompettes, flûtes, hautbois, clarinettes attaquent une quinte à vide, irradiée par le vibrato des cordes aigües, créent une *marine* symphonique d'où surgit le motif du Hollandais, appel de quarte et quinte des quatre cors et des deux bassons, suivi des appogiatures des deux cors en fa, hurlement, harcèlement, propulsé par les montées chromatiques des violoncelles et contrebasses. Tumulte, tempête, obscurité déchirée.



Du motif du Hollandais se détache une cellule mélodico-rythmique qui sert de lien tout au long de l'ouverture à la manière de l'anacrouse du premier thème de la *5ème Symphonie* de Beethoven. Ce fragment de motif ainsi que les autres fragments qui suivront, figurent certainement les débris de la proue du *Téthys* fracassée par la tempête, débris qui devaient dériver entre les détroits du Kattegat et du Skagerrak et la mer du Nord.
Elle est suivie du premier accord de 7ème diminuée, couleur harmonique dominante de l'ouverture.

A propos de la *quinte à vide.*
La tonalité de cette ouverture Ré mineur, ainsi que la présence de la quinte à vide en trémolos viennent directement de la *9ème symphonie* de Beethoven.
« Cette 9ème symphonie de Beethoven devint le point d'attraction mystique de toutes mes aspirations musicales et fantastiques. Ce qui m'attira en premier lieu vers elle fut (...) que cette œuvre avait été écrite dans un état de

demi-démence. Elle passait alors pour le nec plus ultra de tout ce qui était fantastique et incompréhensible. Ce qui dès le premier coup d'œil jeté sur cette partition obtenue à grand peine (Wagner avait recopié à la main toute la partition), *furent* ***les accords de quinte à vide*** *longuement tenus du début du premier mouvement. Ces sonorités s'emparèrent de moi comme si elles en étaient le fondement mystérieux et inquiétant.* ***Cette symphonie devait contenir le mystère de tous les mystères.*** » (Richard Wagner. *Mein Leben.* Ma vie.)

Cet accord sans tierce, *de quinte à vide*, qui donne une sensation de manque, traduirait la nature même du Hollandais, dont l'âme n'est pas véritablement incarnée : « *Nirgends ein Grab ! Niemals der Tod !* »
(Nulle part une tombe ! Jamais la mort !).
« Le Hollandais ne peut mourir car il n'est pas véritablement de chair et d'os. » (D'après Serge Gut. *Avant-scène Opéra*).

Le chromatisme (basé sur l'emploi exclusif des demi-tons) caractérise ici la tempête, le mouvement des vagues, une houle tumultueuse.

Les accords de 7ème diminuée : couleur harmonique la plus marquante de la partition, métaphore de la douleur, du tourment et de l'effroi.

Quinte à vide, chromatisme, 7ème diminuée, le vocabulaire du fantastique, de la fureur, de la douleur et de l'effroi est ici convoqué.

L'appel du *Hollandais* condensé à son anacrouse est pris entre les flots chromatiques des cordes et les accords de 7ème diminuée de la masse des vents, noyé dans un énorme crescendo qui se crispe sur un *fff* paroxystique. Puis descente chromatique en accords de 7ème diminuée. Peu à peu tout se calme. L'appel du *Hollandais* se fait entendre aux quatre cors en la mineur, ton de la dominante du ton initial dans le silence de l'orchestre, qui se déconstruit : incise jouée par les altos et les violoncelles, puis les violoncelles et les contrebasses en pizzicati sur un imperceptible roulement de timbale. Silence.



B. Entrée de Senta. Changement de tempo : Andante
Plus de cordes.
Fa majeur, ton relatif de *Ré* mineur. Wagner construit son ouverture suivant les règles d'un plan sonate. Le cor anglais, les cors en fa, soutenus par l'harmonie des deux bassons chantent un motif qui n'est que sérénité et tendresse, repris par le hautbois solo, les deux clarinettes et conclu par le motif des deux flûtes qui, comme l'anacrouse du motif du *Hollandais,* va jouer un rôle unificateur dans le déroulement de l'ouverture et du drame : de la mélodie de timbre ! Une double broderie ornemente sa reprise au cor anglais.





Le retour du motif du Hollandais annonce celui du climat dramatique.



C. Développement. Les deux motifs surgissent ainsi que les cellules mélodico-rythmiques qui en sont détachées, toujours identifiables, au milieu d'une action symphonique véhémente dans laquelle gammes chromatiques, trémolos, accord puissants, appels, s'affrontent dans une écriture conflictuelle toute beethovenienne.



Wagner pour surligner cette tempête marine, ces secousses titanesques, en vient à superposer les mesures à 6/4 et 2/2, les cordes restent en 6/4 et tous les vents basculent en 2/2 conduisant une période qui développe quelques-unes des cellules motiviques entendues auparavant. Puis tout l'orchestre est cadré en 2/2.



Retour au calme après un dernier appel des cors, trompettes et trombones.

D. Motif du Chant des marins exposé aux flûtes, hautbois, clarinettes, cors, trompettes, ponctués par les trombones.



De nouveau la tempête : 6/4 aux cordes, motifs chromatiques ascendants et répétitifs.
Nouveau développement qui superpose le motif du chant des marins avec incise de l'appel du *Hollandais* entendu plus loin dans d'autres couleurs tonales.
Le chant des marins émerge de cette nouvelle période de développement dans lequel se sont affrontés dans une surenchère de la violence, de la mouvance tonale, tous les motifs et cellules introduits depuis la première mesure.

Un nouveau motif à l'allure de danse populaire, dérivé de la double broderie du motif de Senta, vient les rejoindre.



Dans ce déferlement symphonique, au milieu de cette écriture déchainée, tous les motifs dominent à chacun de leur énoncé, parce que tous présentés par des instruments à vent, soit en soliste soit en ensemble, grâce à une instrumentation centrée sur la lisibilité.

Introduit par un énorme crescendo, le motif de Senta est clamé par tout l'orchestre dans sa tonalité initiale, *fa* M, puis pris en relai, diminuendo, de l'aigu au grave, cependant que les gammes chromatiques, sournoisement, reviennent ainsi que les motifs attachés au Hollandais.



A l’arrivée de la mesure à 2/2, un arpège de 7ème diminuée en trémolo des premiers et seconds violons débouche sur un *la* glorieux. Réexposition du motif de Senta en *Ré* majeur, ton homonyme du ton principal, *Ré* mineur.



La double broderie, ou gruppetto, qui ornait le motif de Senta lors de son exposition, maintenant, est écrite en notes réelles et joue le rôle d'un motif secondaire.



Les tuba, trombones, trompettes clament le motif du Hollandais harmonisé en *Ré* majeur lui aussi, suivant les règles tonales attachées aux réexpositions instaurées par le classicisme viennois dans le cas d'une forme sonate en mineur.



Un poco ritenuto, le motif de Senta est entendu une dernière fois aux flûtes, hautbois, clarinettes, dans une couleur instrumentale séraphique, sur les tenues des deux cors anglais, des cors, des bassons, accompagné des arpèges de la harpe.
Pour conclure, obéissant aux conventions de l'époque, accord de *Ré* M *crescendo*, silence et point d'arrêt.

Une ouverture dans la filiation germanique : elle condense l'action qu'elle introduit, selon la préface d'*Alceste* de Gluck, évoque la nature selon le *Freischütz* de C. M. von Weber, dans un traitement beethovénien de l'orchestre et de la forme, forme *sonate* à trois thèmes ici, mais si narrative qu'elle annonce le principe même du *Poème symphonique*.

« Mon véritable père ne s'appelle pas Friedrich Wagner. Non, mon véritable père s'appelle Ludwig van Beethoven, et je l'ai rencontré, oui ! » (Richard Wagner)

TRISTAN UND ISOLDE
(TRISTAN ET YSEULT)
Action ***(Handlung) en trois actes***

« Je ne puis concevoir l'esprit de la musique résidant ailleurs que de l'amour. »

Ayant pris part au soulèvement de Dresde aux côtés du russe Mikhaïl Bakounine, Wagner, poursuivi par la justice, doit s'exiler en Suisse accompagné de sa femme Minna Planer. Il est accueilli par Otto et Mathilde Wesendonck dans leur propriété, l'*Asyl lauf den grünen Hügel/ (Refuge sur la colline verte)* située près de Zurich. Wagner et Mathilde Wesendonck tombent follement amoureux l'un de l'autre. Wagner abandonne la composition de *Siegfried* ainsi que de la *Walkyrie* pour se consacrer, dans un état de fièvre amoureuse, à la rédaction du livret de *Tristan et Yseult, Bible* de l'amour occidental, Wagner projette son opéra en 1854, en écrit le poème qu'il achève le 18 septembre 1857 et court immédiatement le lire à Mathilde Wesendonck. Convaincue d'avoir été à l'origine de ce chef-d'œuvre, la jeune femme ne peut retenir ses larmes: *Maintenant je n'ai plus rien à souhaiter !* Wagner compose la partition de 1857 à 1859.

Création : Munich 1865

La légende celtique de Tristan et Yseult, la plus célèbre du fond breton, remonte au XIIème siècle. Wagner s'inspire essentiellement de la version de Gottfried de Strasbourg écrite au tout début du XIIIème siècle. Il concentre cette histoire longue et riche, en trois évènements :

- La traversée avec l'évocation de la première rencontre de Tristan blessé et d'Yseult la guérisseuse.
- Un seul rendez-vous d'amour
- La mort de Tristan et d'Yseult.

Dans la légende, l'amour de Tristan et d'Yseult n'est que le fruit d'un philtre. Wagner lui, les considère comme deux jeunes gens déjà amoureux l'un de l'autre sur lesquels le philtre va agir comme révélateur d'une passion existante.

Chef d'œuvre des chefs d'œuvre que Wagner situe *à l'époque légendaire, Tristan et Yseult* raconte une passion tragique sublimée dans la mort : depuis leur première rencontre la passion a lentement couvé dans le cœur des héros. Ne pouvant la vivre au grand jour en raison du devoir de l'un et de l'autre envers le roi Mark, du chevalier Tristan envers son roi, de l'épouse Yseult envers son mari, Ils décident de mourir et de boire un philtre de mort. Mais Brangaine, suivante d'Yseult, prépare un philtre d'amour. La passion entre les deux jeunes gens cesse d'être hésitante et vague. Portée à son paroxysme, elle s'exprime dans l'abandon total des amants à leur ivresse, à leur destin.

C'est dans la mort que l'Amour est le plus doux. Pour l'homme qui aime, la Mort est une nuit nuptiale. (Novalis, *Hymnes à la nuit).*



© *Homme et femme contemplant la lune,* David-Fiedrich Caspar (1774-1840)

PRELUDE ET MORT D'YSEULT

A. Prélude
Entleitung (introduction) a écrit Wagner. L'usage a gardé l'intitulé *Prélude.*

Orchestre :
Les bois
3 flutes, la troisième jouant le piccolo
2 hautbois
1 cor anglais
3 bassons
2 clarinettes en La
1 clarinette basse en La

Les cuivres
3 trompettes en Fa
3 trombones
1 tuba
2 cors en Fa
2 cors en Mi

Percussion
2 timbales

1 triangle
Une paire de cymbales.

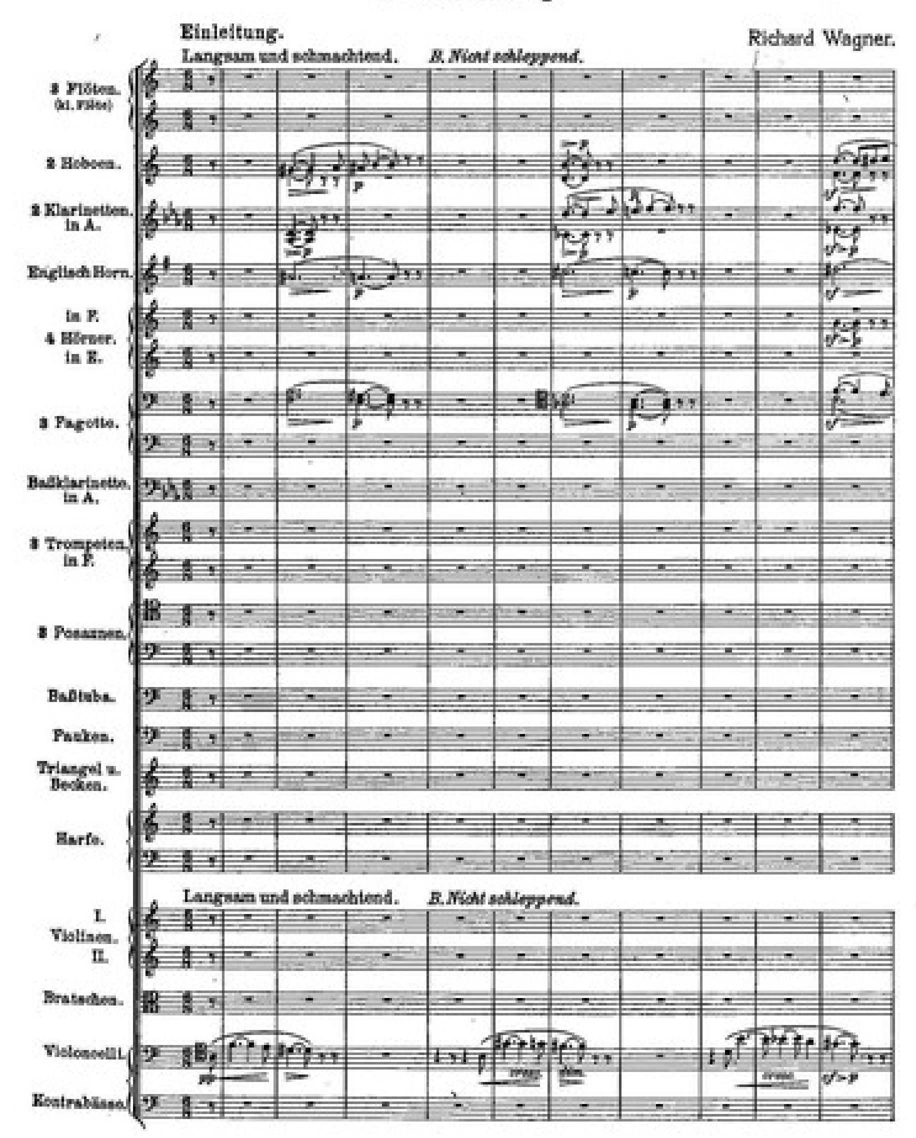
Musique de scène
3 trompettes
6 cors
3 trombones
1 cor anglais

1 harpe

Quintette à cordes
Un orchestre amplifié par rapport à celui du *Vaisseau fantôme*.

Tonalité : *La* mineur-*La* Majeur-*La* mineur
Mesure : 6/8
Tempo : *Langsam und schmachtend* (lent et languissant).
Structure : cette page mythique se déploie suivant une forme Lied A B A'.

« Oh, c'est bête, je ne peux pas me retenir : voilà dix ans de ma vie que j'attends ce la de violoncelle. »
(Emmanuel Chabrier en pleurs à Vincent d'Indy. 1880)



Il s'agit de la première note donnée par le pupitre des violoncelles à l'unisson qui débute le *Prélude* dont la première partie exprime les effets du philtre sur les deux jeunes gens.
Le premier motif intitulé *Motif du Désir ardent* est constitué de deux éléments : l'élan de sixte mineure des violoncelles, cet élan qui a fait pleurer Chabrier, peut-être l'aveu de Tristan qui se brise sur l'accord dit *de Tristan : fa-si ré#-sol#,* accord de douleur auquel répond une courte montée chromatique de quatre notes, *sol# la-la#si*, données au hautbois, harmonisées par les accords des clarinettes, le cor anglais, deux bassons.
En suspend sur des cadences à la dominante, interrompus de silences trois fois, le retour de ces éléments suggère l'attente de l'effet du filtre.
Après un point d'arrêt, autre suspense, le dernier demi-ton du motif chromatique est repris par les premiers violons puis par la première flûte, le hautbois et la première clarinette.

De ce motif chromatique amplifié qui se brise sur une cadence rompue, naît le *motif du regard* largement déployé par les violoncelles.



Il revient souvent au cours du *Prélude*, jamais identique à lui-même mais toujours identifiable, dans une exaltation croissante, due à l'augmentation de l'intensité sonore accompagnée de celle de la densité instrumentale. Ce motif est propulsé par un crescendo mené par impulsions successives. Il progresse par marches harmoniques chromatiques, aboutit à la brillance de *La* Majeur, tonalité homonyme du ton principal.

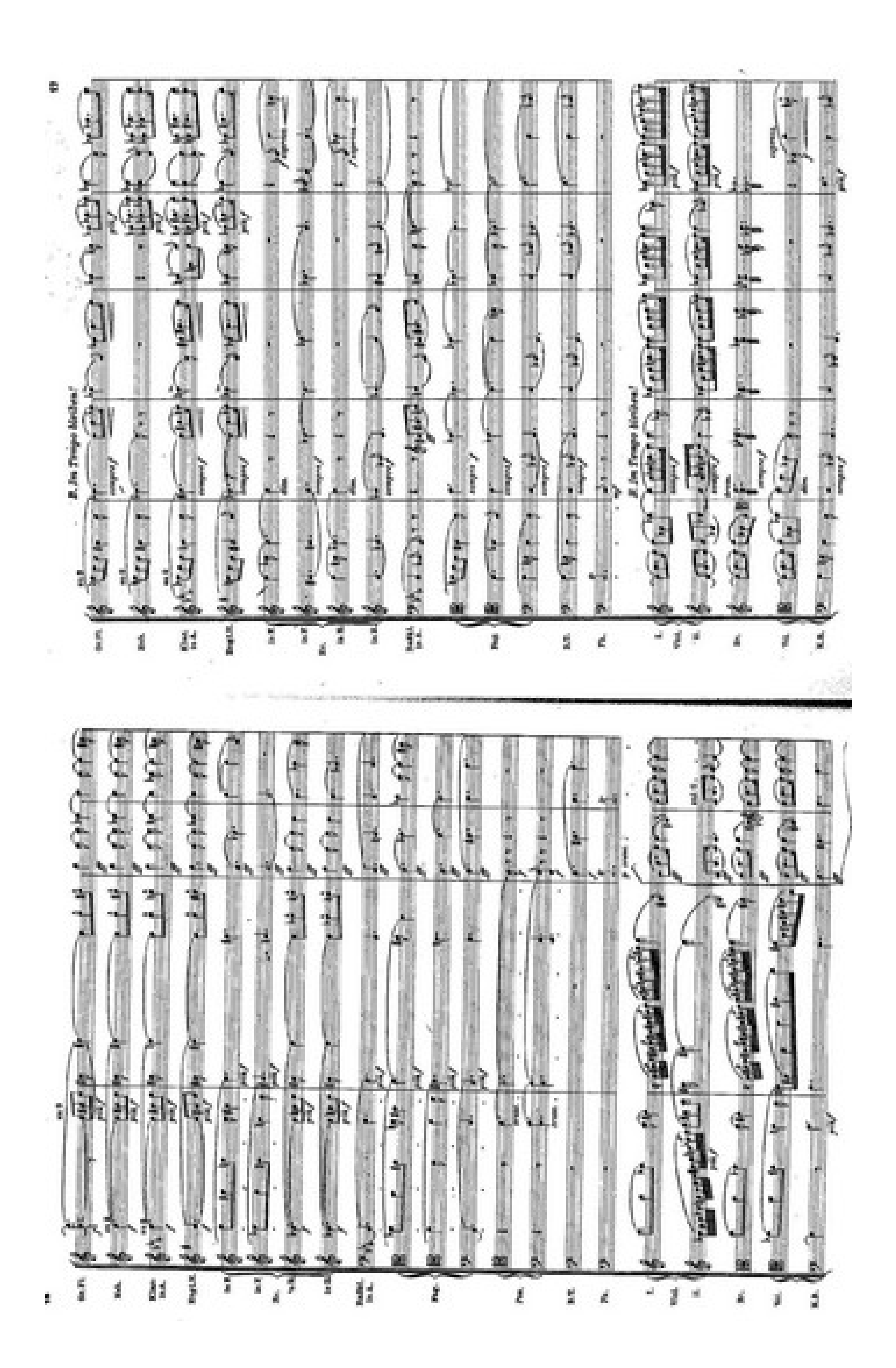
Dernières mesures : d'un nouveau *climax*, sommet d'amour, naît une nouvelle période qui développe un renversement du *motif du regard*, introduit des gammes ascendantes rapides en triples croches, variante de l'exaltation de la passion amoureuse. Le motif chromatique d'Isolde, donné aux bois le superpose.

Changement d'armure, retour progressif du ton initial, *la* mineur, en passant par *Do* Majeur.



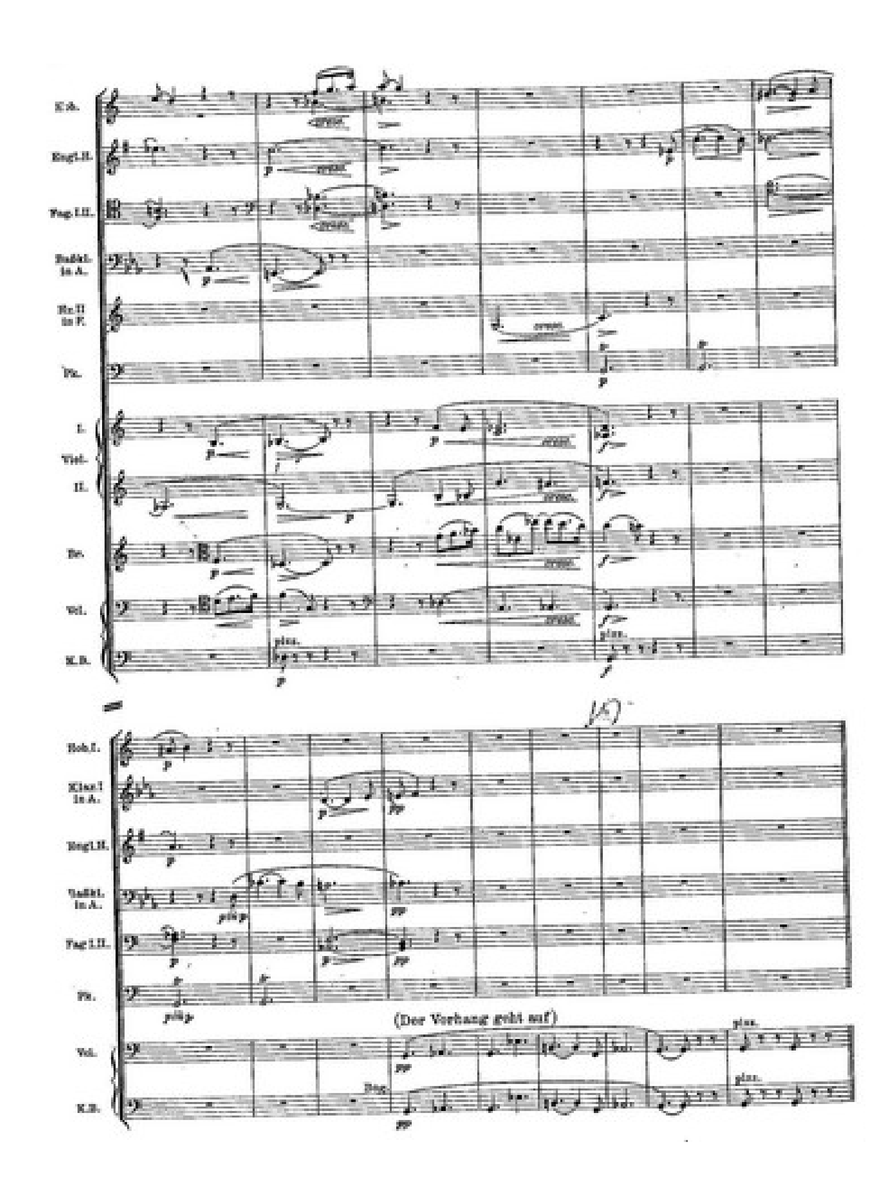
Le *motif du regard* est chanté à l'unisson par les premiers et seconds violons, altos, violoncelles environné du chromatisme des vents.

Dans une répétition paroxystique, chromatique, le *Prélude* atteint son dernier point culminant.



Tous les motifs du *Prélude* reviennent alors dans la couleur instrumentale de la première partie, dans l'instrumentation discrète, intime d'un ensemble de chambre.

Le *Prélude* se meurt. Silence.



Lui succède :

LA MORT D'YSEULT

Il est d'usage d'enchainer au *Prélude*, la transcription symphonique de la mort d'amour d'Yseult, postlude de l'opéra.
Expression musicale d'une *houle, d'une mer à l'assaut d'une falaise (…) d'où l'irrésistible mouvement de cette page, son crescendo continu, dans un tempo et une mesure immuables, relancé par trois fois, par trois reprises* ***plus piano****, repères de cette progression dans la fusion du chant et de l'écriture vers l'extase irradiée, dans la lumière de l'accord final de Si Majeur.* (D'après Dominique Jameux. *Avant-scène Opéra*). La fin du film *Melancolia,* marche vers la mort, de Lars von Trier, dont la bande-son cite de larges extraits du 3ème acte de *Tristan*, transmet une émotion de même nature.

Le dernier acte de *Tristan et Yseult* se situe dans le jardin d'un château.

Les apparences laissent supposer que le château est situé sur un rocher ; la vue en effet s'ouvre sur le vaste horizon de la mer (…) Tristan est mort. *Yseult, avec une émotion croissante, fixe les yeux sur le cadavre de Tristan.* (Wagner. Extrait des didascalies du 3[ème] acte).

Les trois motifs déployés sont connus :

EXEMPLES
a) p 633 motif de la mort d'Yseult entendu au IIème acte 2ème scène.
b) p 637 son complément, motif de la transfiguration de l'être aimé, IIème acte 2ème scène.
c) p 636 l'appel de Tristan (premières notes du Prélude).
d) p 645 l'accomplissement dans l'amour. (IIème acte, 2ème scène).

Tonalités :
Une trajectoire tonale évolutive qui part de la tonalité nocturne de *La* bémol majeur, celle de la nuit d'amour de l'IIème acte, 2éme scène, se métamorphose, par modulation enharmonique, dans la tonalité lumineuse du jour, *Si* majeur. Tonalités finalement proches, *La* bémol majeur étant la tonalité homonyme de *Sol#* mineur (la bémol mineur par enharmonie), relatif mineur de *Si* majeur.

A) Première section qui remplit la fonction de *l'exorde*, premier crescendo. Le motif de *la mort d'Yseult* naît du silence en *La* bémol majeur, dans le médium, progresse vers l'aigu, modulé suivant des enchaînements enharmoniques complices, calme, en valeurs régulières de noires dans une mesure à 4 temps. A l'entrée des arpèges de la harpe, débute le premier crescendo, accompagné d'une augmentation de la densité orchestrale donc de la tension dramatique apportée par les trémolos des cordes divisées, division qui a pour résultat de faire frémir l'harmonie. Il aboutit à un premier *f* suivi immédiatement d'un diminuendo. Et modulation magique en *Si* majeur, tonalité définitive de cet *Mort d'Yseult,* le *do* bémol, médiante de *La* bémol devenant la tonique du nouveau ton, *Si*.

a.

B)	Toujours sur le même motif de la *Mort d'Yseult*, rejoint par celui de *l'appel de Tristan* dont le *motif de mort* est si proche, puis par celui de la *transfiguration de l'être aimé*, au moment où le texte évoque les lèvres de Tristan (*Lippen,* page 637 Clarinette en *La*). Ces deux motifs s'enlacent et s'entrelacent dans une écriture de nature contrapuntique, comme sujet et réponse dans une exposition de fugue selon J.S. Bach. Le texte n'est qu'hymne au corps de Tristan.





Ces motifs, non seulement sont traités en contrepoint mais ils sont acteurs du jeu symphonique, distribués dans des configurations instrumentales sans cesse diversifiées ; celui de la *transfiguration de l'être aimé* est chanté successivement à la clarinette en la, au 1er hautbois, à la 1ère flûte, aux 1ers violons, dialogue de timbre, *colloque orchestral, colloque sentimental*, et demeurent toujours identifiables. Cette période se maintient dans une sonorité *pp.* Un crescendo de deux mesures, surligne la section chromatique du motif initial du prélude, *réponse* d'*Yseult* à *l'appel de Tristan* interrompu par un *piano subito.*

C) Retour du motif de la *Mort d'Yseult* entendu dans la mouvance des arpèges de la harpe. Nouveau *pianississimo,* nouveau départ, nouvel entrelacs des motifs, nouveau crescendo, surenchère dans la division des cordes : pupitres des premiers et seconds violons divisés en trois parties chacun ainsi que celui des violoncelles. Contrepoint entre les motifs, avec leur superposition en valeurs augmentées.



D) Une dernière progression, établie sur un fragment de gamme chromatique ascendant, débouche sur la dernière section qui développe le motif de *l'accomplissement dans l'amour* traité dans un canon monumental : *Sonores et claires / ondulant autour de moi / sont-ce des vagues / de douces brises (…) ; Dans la houle des vagues / dans le flot qui ondule, / dans les sons qui modulent / dans la respiration de l'univers / sous le souffle du tout.* L'écriture devient ivre, juxtaposant en un même motif diatonisme et chromatisme ; motif qui se love sur lui-même, donne la sensation d'un tourbillon, se fixe sur le dernier tutti *f* de la partition. *Se noyer / sombrer inconsciente ! extrême plaisir !*

Les hautbois, le cor anglais font entendre pour la dernière fois le *motif de la réponse d'Yseult.* Tout se meurt sur en un accord de si majeur animé du dernier crescendo-decrescendo, dernier souffle d'Yseult.

Comme transfigurée, Yseult s'effondre doucement sur le corps de Tristan.



« La musique souvent me prend comme une mer. » (Charles Baudelaire)

« Je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Et ce rouge représente la passion. Je le vois arriver, graduellement, par toutes les transpositions du rouge et du rose, à l'incandescence de la fournaise. Il semblerait difficile impossible même d'arriver à quelque chose de plus ardent, et cependant une dernière fusée vient tracer un sillon plus blanc qui lui sert de fond ».

(Charles Baudelaire. *Les Fleurs du mal*)

« Après le coucher du soleil, je suis allé en gondole, à la rencontre de la lune. Le combat entre le jour et la nuit offre toujours un merveilleux spectacle sous un ciel pur. » (Wagner. *Journal.* Venise, 29septembre 1857).

En voulant concilier les inconciliables, la tension et le mouvement, la profondeur et l'énergie, le combat et l'extase, Wagner en arrive à détruire la notion de tonalité.
Les accords de septième et de neuvième y sont traités comme les accords parfaits de l'harmonie classique. Les dissonances s'enchainent les unes aux autres sans jamais trouver de résolution. Il n'y a plus de tonalité fixe, flot continu, sentiment d'éternité. Voilà ce que l'amour sans fin de Tristan et d'Yseult, ce désir éternellement vivace qui veut la souffrance et ne trouve satisfaction que dans l'anéantissement et dans la mort a fait découvrir à Wagner. Gustav Mahler et les dodécaphonistes en tireront des leçons définitives.

WESENDONCK-LIEDER

« La puissance expressive du langage musical demande un complément qu'elle trouvera dans le pouvoir de caractériser avec netteté tout ce qu'un sentiment ou une émotion peut contenir de personnel et de particulier. Et ce pouvoir, elle ne peut l'acquérir qu'en s'alliant au langage parlé. » (Richard Wagner)

Dans sa conception du chef d'œuvre d'art total, *Gesamtkunstwerk,* Wagner veut et réalise la communion effective de tous les arts, une harmonie totale. Une seule condition, pour que cela soit réalisable, un seul créateur, lui-même, poète, compositeur, metteur en scène, décorateur, costumier, réglant les jeux de lumière, architecte du Théâtre de Bayreuth, le *Festspielhaus.*

Une seule exception : les *Wesendoncklieder* qui subliment l'une des plus belles histoires d'amour du romantisme.

Exilé en Suisse, Richard Wagner rencontre Mathilde Wesendonck en 1851 chez des amis communs. Elle devient dès 1852 sa « page blanche » : *« Il m'a dit que j'étais pareille à une page blanche et que c'était lui qui allait la remplir. »*

Par amour, il met en musique cinq des poèmes écrits par Mathilde.

Visiteur du crépuscule, tel qu'il s'auto-désigne lors de son séjour à l'*Asyl*, il rejoint le soir la jeune femme pour lui jouer ses compositions de la journée, visites passionnées, marquées du sceau de l'impossibilité. Le 20 juin 1853, Wagner compose une *Sonate pour piano* qu'il lui dédie, et suprême déclaration d'amour ; en 1857, il lui apporte le poème achevé de *Tristan et Yseult*.

Wagner

Schmerzen

(Mathilde Wesendonk)





SCHERMZEN/DOULEURS

Soleil, tes pleurs chaque soir
Rougissent tes beaux yeux
Lorsque, te baignant dans le miroir de la mer
Tu es rejoint trop tôt par la mort ;

Mais tu te relèves en toute majesté,
Gloire de ce monde obscur

A nouveau éveillé dans le matin,
Comme un héros fier et conquérant !

Hélas ! Comment pourrais-je me plaindre pour renaître ?
Pourquoi mon cœur devrait-il être si triste
Si le soleil lui-même doit perdre courage,
Si le soleil lui-même doit se coucher ?

Et si seule la mort engendre la vie,
Et si seules les peines donnent du bonheur,
Oh !combien je remercie la nature
De m'avoir donné ces peines.

Tonalité initiale : *Do* mineur.
Tonalité finale : *Do* majeur

Hymne au soleil, gloire du jour qui doit mourir pour renaître.
Wagner organise les quatre quatrains du poème en deux couplets semblables mais non identiques, AB/A'C, chaque section remodelée en fonction des images du texte. Une courte intervention symphonique encadre chaque quatrain. Mort et renaissance du soleil sont surlignés d'un motif de gamme descendante et ascendante, motifs récurrents de la composition, nouvelle interprétation de la fonction « refrain ».
Le lied s'ouvre sur la dissonance absolue, *ré-mi* bémol, appoggiature supérieure de la tonique, cri de la douleur existentielle, la même que l'on entend comme *motif du jour* au début de l'acte II de *Tristan et Yseult*. Brûlure du jour, hostile à l'amour interdit ?
On sait que Wagner menait la composition de plusieurs opéras, plusieurs chantiers en même temps. Il n'est pas étonnant d'entendre le profil naissant de deux motifs de *La Tétralogie* : celui de *Sigmund* à la fin du premier couplet, et celui de l'épée de *Siegfried (*dont le nom, *Nothung* veut dire détresse) dans un *do* majeur éblouissant, soleil au zénith, donné dans l'éclat des trompettes dans l'*Anneau du Niebelung*. *Siegfried* était alors en cours de composition, puis abandonné pour laisser la priorité à *Tristan et Yseult.*

TRÄUME / RÊVES

Sous-titré par Wagner : *Etude pour Tristan*.

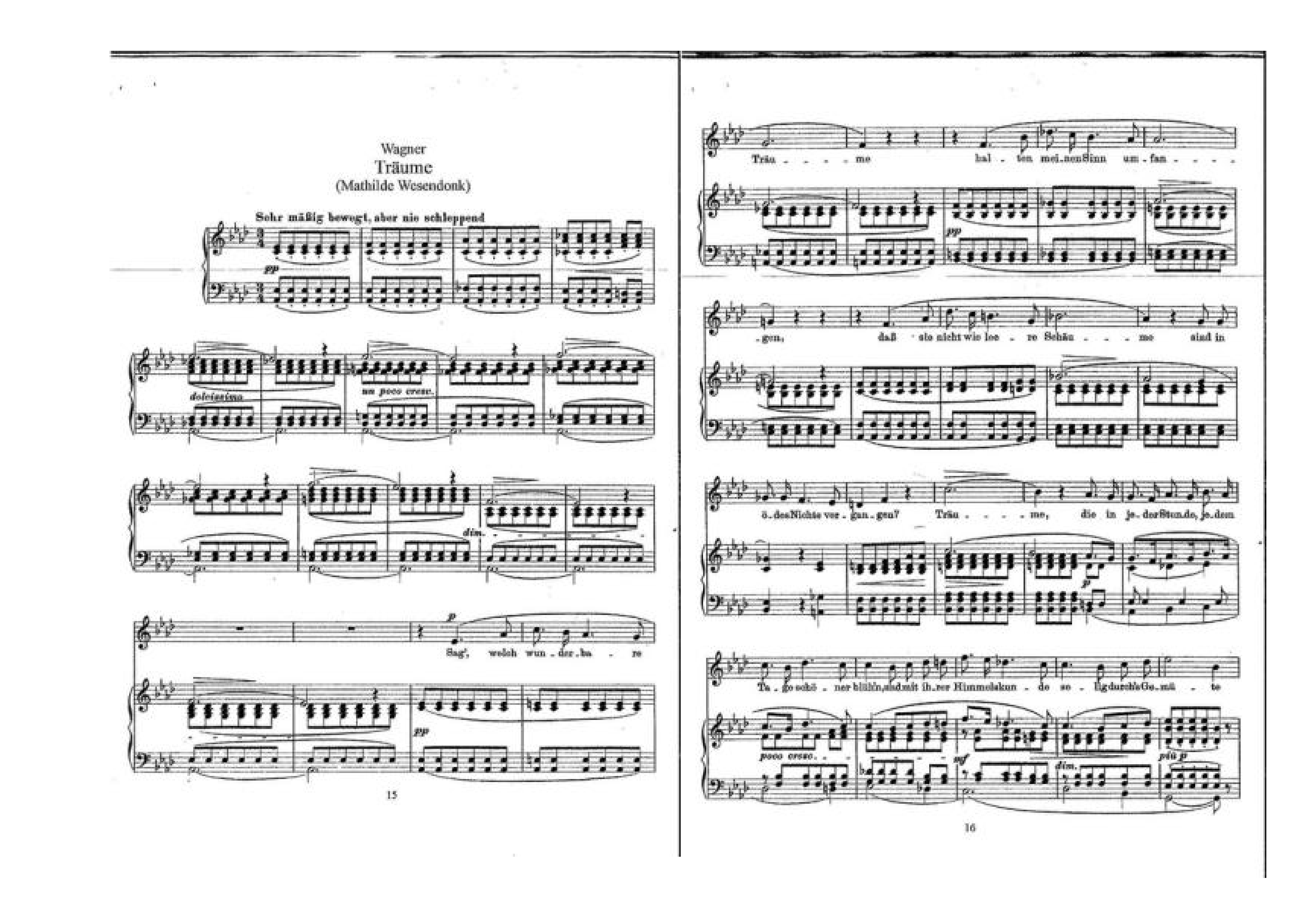
Ecrit dans un premier temps pour chant et piano, il occupe la deuxième place dans l'ordre de composition mais la dernière dans l'ordre d'exécution. Des cinq lieder, il est le seul orchestré par Wagner lui-même.

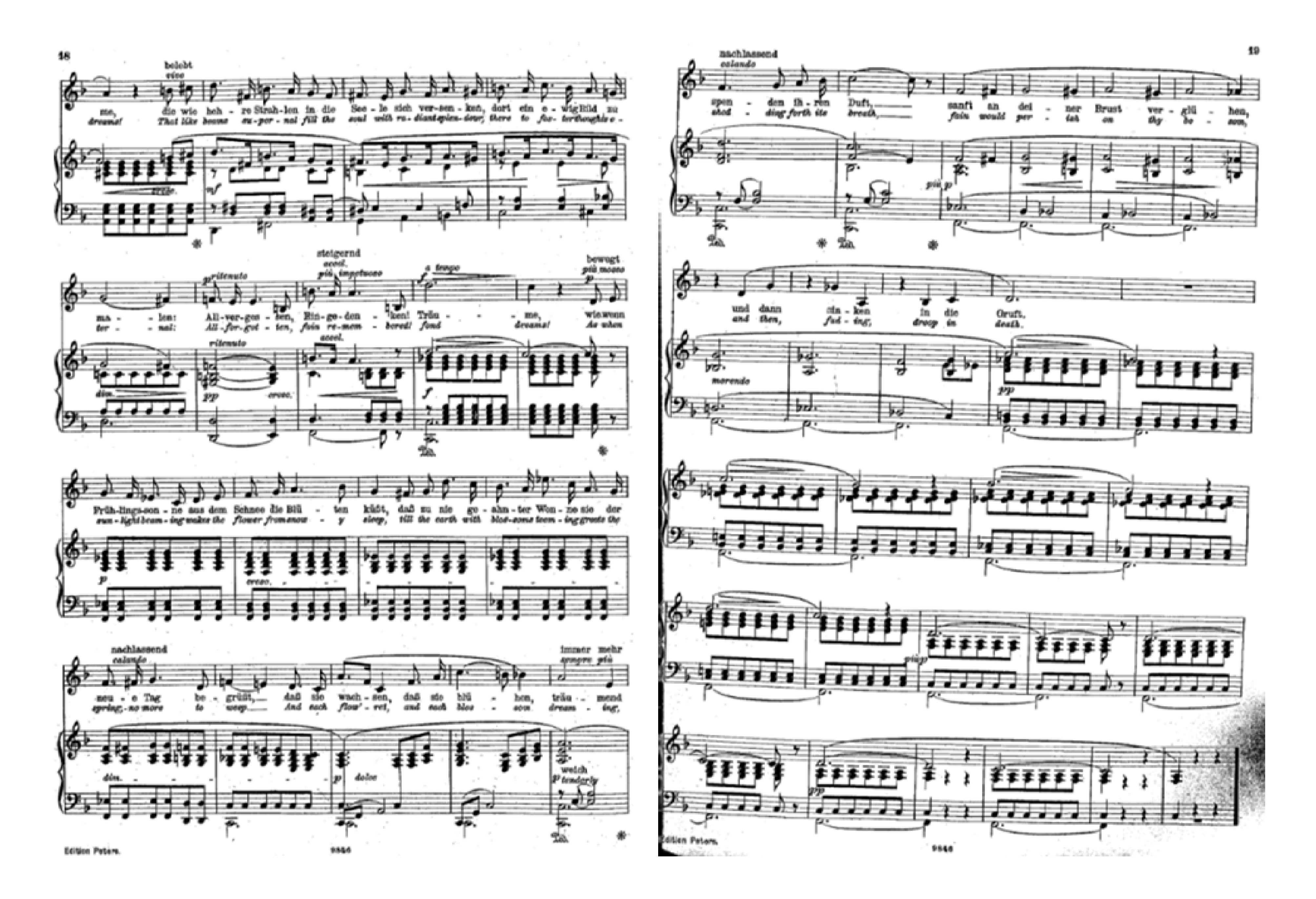
Constitué de cinq strophes, la première et la dernière remplissent le rôle d'introduction et de conclusion. Les trois strophes centrales évoquent le merveilleux qui embrase l'âme dans une nature idyllique, mais qui finit par disparaître *dans le tombeau.*

Wagner

Träume

(Mathilde Wesendonk)





18
belebt
vivo
me, die wie heh - re Strah - len in die See - le sich ver - sen - ken, dort ein e - wig Bild zu
dreams! That like beams su - per - nal fill the soul with ra - diant splen - dor, there to fos - ter thoughts e -
steigernd
accel.
più impetuoso
a tempo
bewegt
più mosso
ritenuto
ma - - len: All - ver - ges - sen, Ein - ge - den - ken! Träu - - - me, wie wenn
ter - - nal: All - for - got - ten, fain re - mem - bered! fond dreams! As when
Früh - lings - son - ne aus dem Schnee die Blü - ten küßt, daß zu nie ge - ahn - ter Won - ne sie der
sun - light beam - ing wakes the flower from snow - y sleep, till the earth with blos - soms teem - ing greets the
nachlassend
calando
immer mehr
sempre più
neu - e Tag be - grüßt, daß sie wach - sen, daß sie blü - hen, träu - mend
spring, no more to weep. And each flow' - ret, and each blos - som dream - ing,
dolce
weich
p tenderly
Edition Peters.
9846
19
nachlassend
calando
spen - den ih - ren Duft, sanft an dei - ner Brust ver - glü - hen,
shed - ding forth its breath, fain would per - ish on thy bo - som,
più p
und dann sin - ken in die Gruft.
and then, fad - ing, droop in death.
morendo
Edition Peters.
9846

Dis-moi quels rêves merveilleux
Tiennent mon esprit prisonnier,
Qu'il n'ait pas, telles des bulles vides,
Disparu dans un sombre néant ?

Des rêves qui, à chaque heure,
Et chaque jour fleurissent plus beaux
Et, avec leurs récits célestes,
Se promènent, bienheureux dans mon âme ?

Des rêves, qui tels des rayons sublimes
Plongent dans l'âme,
Pour y peindre un tableau qui ne s'efface pas
Oublis, souvenirs !

Rêves, comme le soleil printanier
Dans la neige embrasse les boutons,
Afin que, dans un bonheur insoupçonné
Le jour nouveau les salue

Pour qu'ils se développent et fleurissent,
Et en rêvant répandent leur parfum
Puis doucement s'éteignent contre ton sein,
Et disparaissent dans le tombeau.

Orchestre
2 clarinettes
2 bassons
2 cors
Cordes avec sourdine <u>sans contrebasse.</u>

La bémol majeur, la tonalité du duo d'amour de Tristan.
Mesure 3/4.

Le climat est donné par 16 mesures d'introduction instrumentale, sur des battues régulières de croches qui déploient une harmonie mouvante, instable, d'un chromatisme exacerbé sur une pédale de tonique, *la* bémol. Elle s'immobilise, suspendue, en apesanteur, sur des accords de 9éme de dominante sur tonique, à la recherche d'un retour éternel de l'instant : *Traüme / Rêves.*

Le lied se déroule sans retour ni reprise, en *durch componiert,* en composition continue, sans rupture, par étape, progressant de la sérénité initiale vers une exaltation de plus en plus intense, progression, accélération du tempo vers l'aigu, valeurs diminuées, rythme pointé, à chaque retour du mot *Träume* atteint son climax sur le dernier *Träume* (*fa*) puis sur le mot *Wonne / volupté* (*sol* bémol) pour renouer avec la sérénité initiale : l'espace mélodique ou ambitus se restreint, le tempo s'élargit. Une dernière ondulation chromatique amène le retour de l'introduction, devenant maintenant *postlude*. Silence.

Les croches régulières des cordes, les notes longues des vents (mesures 5-6) enveloppent la voix dans une tendresse harmonique et timbale dans laquelle tous ses mélismes et courbes se font clairement entendre

dans une complicité suggérée déjà par les allitérations présentes à l'intérieur du texte de Mathilde Wesendonck : entre *Duft* et *Brust* (5ème strophe) par exemple, allitérations chères au Wagner-poète.

La langue allemande se prête particulièrement à cette recherche de symbiose totale entre texte et musique de part la sonorité même de ses phonèmes, de par son rythme. Franz Schubert, Robert Schumann s'étaient déjà engagés dans cette recherche.

L'exaltation de cette passion aussi violente que passagère entre Wagner et Mathilde Wesendonck a certainement contribué à la création de *Tristan et Yseult* ainsi qu'à celle des *Wesendoncklieder.* Œuvres achevées, passion terminée ! Selon Marcel Schneider il n'est pas interdit de penser que Wagner a *excité en lui, par volonté, par artifice, la ferveur de l'amant pour soutenir le travail créateur du musicien.* (*Wagner*, 1960). Pour Wagner, au cours de cette période de sa vie, la plus durable de ses passions est celle du ***chromatisme*** !

Le mythe

Comme la légende, le mythe est un produit de la culture populaire mais en diffère parce qu'il met en scène des êtres surhumains réalisant des actions surhumaines à la faveur desquelles s'y expriment les principes et les valeurs de telle ou telle société, exemple, la mythologie grecque.
Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple, et nous le trouvons à toutes les époques repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées. Dans le mythe, en effet, les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite ; elles montrent ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible (…) (Richard Wagner)

A l'instar de la *Comédie humaine* ou selon les *séries* telles que *Games of thrones, Le seigneur des anneaux, Harry Potter,* séries divisées en plusieurs saisons*, Der Ring des Nibelungen / L'Anneau du Nibelung* ou *la Tétralogie* est un ensemble de quatre drames lyriques constituant un monde total et suffisant sous titré par Wagner : ***Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*/ Un festival scénique en un prologue et trois journées ; paroles et musique de Wagner.**

Le prologue : ***L'or du Rhin*** raconte la faute originelle, le vol de l'or confié aux Filles du Rhin. Cet or symbolise la puissance magique de la nature. Le nain *Alberich* s'en empare pour en forger un *anneau* qui apporte la toute puissance à celui qui le possède, et un *heaume* qui a le pouvoir de rendre invisible ainsi que de métamorphoser celui qui le porte. *Wotan*, dieu des dieux de la mythologie germanique les lui subtilise par la ruse et ainsi il désharmonise, déséquilibre l'univers et viole les lois antiques. Dans les trois drames suivants, les trois *Journées* : *la Walkyrie, Siegfried, le Crépuscule des Dieux,* on assiste aux efforts de *Wotan,* non pour rétablir l'ordre ancien mais pour préparer l'avènement du nouvel ordre, celui de la race humaine qui doit anéantir les dieux. Cette révolution ne peut se réaliser sans souffrances. Wotan en même temps va défendre les dieux et par des manœuvres habiles, provoquer leur ruine.

En 1848-1849 Wagner côtoie les milieux anarchistes. En 1849, il participe au soulèvement de Dresde. Et conçoit alors le passé comme stagnation, la raison comme routine et les sciences comme obstacle à la générosité de l'instinct, imagine un monde grandiose et forcené. Banni, il se réfugie à Weimar où il monte *Lohengrin,* puis à Zurich où il est accueilli par Otto Wesendonck et sa jeune épouse Mathilde. (Voir les *Wesendoncklieder.*)

Puisque son public ne le comprend pas, il commence à écrire des ouvrages théoriques : 1849*, Art et révolution,* et l'*œuvre d'art de l'avenir, 1850, Opéra et drame,* 1851, *Une communication à mes amis,* ces ouvrages contiennent la théorie du drame Wagnérien :

A un sujet historique, mélodramatique, Wagner préfère un sujet légendaire, mythologique. Il rejette la forme traditionnelle des grands arias reliés par des récitatifs pour une mélodie vocale continue, l'*arioso wagnérien.*

Il recherche l'unité du rythme dramatique afin que tout se déroule sans rupture ni repos.

L'orchestre joue un rôle de premier plan, devient la conscience du drame grâce à un déroulement continu entre la scène, le chant, et la fosse.

L'emploi des *Leitmotiv / Durchmotiv* ou motifs conducteurs rend possible de suivre les protagonistes du début à la fin, même lorsqu'ils sont absents de la scène par un jeu musical et psychologique des plus subtils.
Le *Leitmotiv,* terme inventé du vivant de Wagner par son exégète Hans von Wolzogen, désigne un motif mélodique, harmonique ou rythmique, dont les apparitions, au cours d'un ouvrage musical, font surgir le souvenir d'une idée, d'une situation, d'un personnage , liés à sa première apparition.
Selon Baudelaire, ils *blasonnent* les héros, les états d'âme, les objets symboliques.

L'orchestre ne joue plus le rôle d'une *guitare d'accompagnement* selon les propres termes du compositeur, mais il est l'essentiel de la création wagnérienne au point qu'il existe des transcriptions pour orchestre de certains ses drames, entre autres de l'intégrale de l'*Anneau des Nibelung.*

***« Je veux ramasser dans le lit du drame musical le riche torrent de la musique allemande telle que Beethoven l'avait faite.* » (Richard Wagner)**

LA TETRALOGIE ou L'ANNEAU DU NIBELUNG met en scène trente-quatre personnages, dieux, hommes animaux, éléments, dure entre dix-sept et dix-huit heures réparties en quatre représentations.
Prenant son sujet dans la *Mythologie allemande* de Joseph Grimm (1835) qui s'inscrit dans le courant romantique allemand en quête de racines, toute en étant teintée des brumes nordiques, Wotan étant l'équivalent d'Odun, le dieu des mythologies scandinaves.

D'autre part, la mise en scène d'un héros *fort et libre, salvateur, Siegfried,* (le surhomme de Nietzsche) traduit les aspirations de l'individu bourgeois, en révolte contre l'autorité rétrograde des anciens pouvoirs, individu déjà rongé par les attaques de ses concurrents.

Elle fut écrite de 1852 à 1874
Création : 17 août 1876
Festspspielhaus de Bayreuth. Entre temps, il rencontre Louis II de Bavière, cousin d'Elisabeth d'Autriche (Sissi), *poète monté sur le trône* (Marcel Schneider) dont l'admiration et l'amour lui permettent de réaliser ses rêves avec la construction à Bayreuth du Festspielhaus dont il est aussi l'architecte.
Il rassemble l'orchestre le plus important de l'époque.

Composition
Les bois
3 flûtes
2 piccolos, la 3ème joue l'un des deux piccolos

3 hautbois
1 cor anglais qui joue le 4ème hautbois
3 clarinettes en La ou Si b
1 clarinette basse
3 bassons le 3ème devant jouer les La graves

Cuivres
8 cors dont 4 se chargent de jouer les tuben
2 ténor-tuben en Si b
2 basse-tuben en Fa
1 tuba contrebasse
3 trompettes
1 trompette basse
3 trombones
1 trombone contrebasse qui se charge aussi du trombone basse

Percussion
2 paires de timbales
1 triangle
1 paire de cymbales
1 caisse roulante
1 glockenspiel

En coulisse:
Un Cor en Fa
4 cors en Ut
Cornes (Stierhörner) en Ut.

Six harpes

Quintette à cordes
16 premiers violons
1- seconds violons
12 altos
12 violoncelles
8 contrebasses

Tous les pupitres des vents réunissent quatre instrumentistes de manière à pouvoir faire sonner des accords de 4 sons par pupitre, obtenir l'homogénéité des timbres autant que leur division. Qui peut le plus peut le moins ! Pendant tout le XIXème siècle, les musiques militaires ont sillonné l'Europe.

LE CREPUSCULE DES DIEUX
ACTE I, Scène 3
3ème journée

Le récit de Waltraute : il est construit à partir de la succession et de la superposition des leitmotive évoquant les évènements passés avant cette scène, considérés comme les arguments d'une plaidoirie.

Waltraute, vient rendre visite à sa demi-sœur, *Brünnhilde,* à qui *Siegfried,* par amour, a confié l'*anneau / le Ring* dans l'intention de la convaincre de restituer l'*anneau* aux *Filles du Rhin,* leur père.
Waltraute et *Brunnhilde* appartiennent à la race des *Walkyries,* engendrée par *Wotan* pour sélectionner les guerriers les plus vaillants morts au combat et les amener au *Walhalla* afin d'en faire sa garde rapprochée. *Brunnhilde* est la fille préférée de *Wotan.* Fille de *Wotan* et d'*Erda*, sagesse immémoriale du monde, elle a hérité à la fois de l'action et de la sagesse. Les autres *Walkyries,* donc *Waltraute* sont nées de *mère inconnue !*
Waltraute révèle à *Brünnhilde* la détresse des dieux : dans son Walhalla, *Wotan* a fait débiter en bûches pour les empiler autour du séjour des dieux le *Frêne du monde.* Le dieu refuse de toucher aux pommes de l'immortalité, ne pense qu'à *Brünnhilde,* sa fille préférée et n'a qu'un désir : qu'elle rende l'anneau aux *Filles du Rhin,* ainsi cesserait la malédiction qui s'y attache.

Une situation familiale dramatique !
Dans sa plaidoirie, *Waltraute* décrit le présent, évoque le passé, essaie d'émouvoir sa sœur en lui décrivant la détresse de leur père, *Wotan.*
De là une succession de motifs, ici réunis comme en un album de photos de famille.

Trois périodes elles mêmes subdivisées par la présence des motifs eux-mêmes des situations évoquées par le texte.

I. Le comportement apathique et aphasique de *Wotan :*
a) Höre mit Sinn was ich sage / Ecoute bien ce que je te dis : depuis qu'il t'a quittée, Wotan ne nous a plus envoyée au combat.
Thème dominant : **la frustration de *Wotan***.
Thèmes secondaires : **la détresse des dieux, La chevauchée des Walkyries** dont on entend le rythme aux cors.
Exemple P 183/184 1er système.

b) Jüngst kehrte er heim / Naguère il revint tenant en main les débris de sa lance.
Thème dominant : celui du *Walhalla* dont le rythme est modifié.
Thèmes secondaires : ceux des **Traités**, du **Frêne du monde**, présent, déformé dans le chant et aux cordes.
EXEMPLE P 184 2ème système

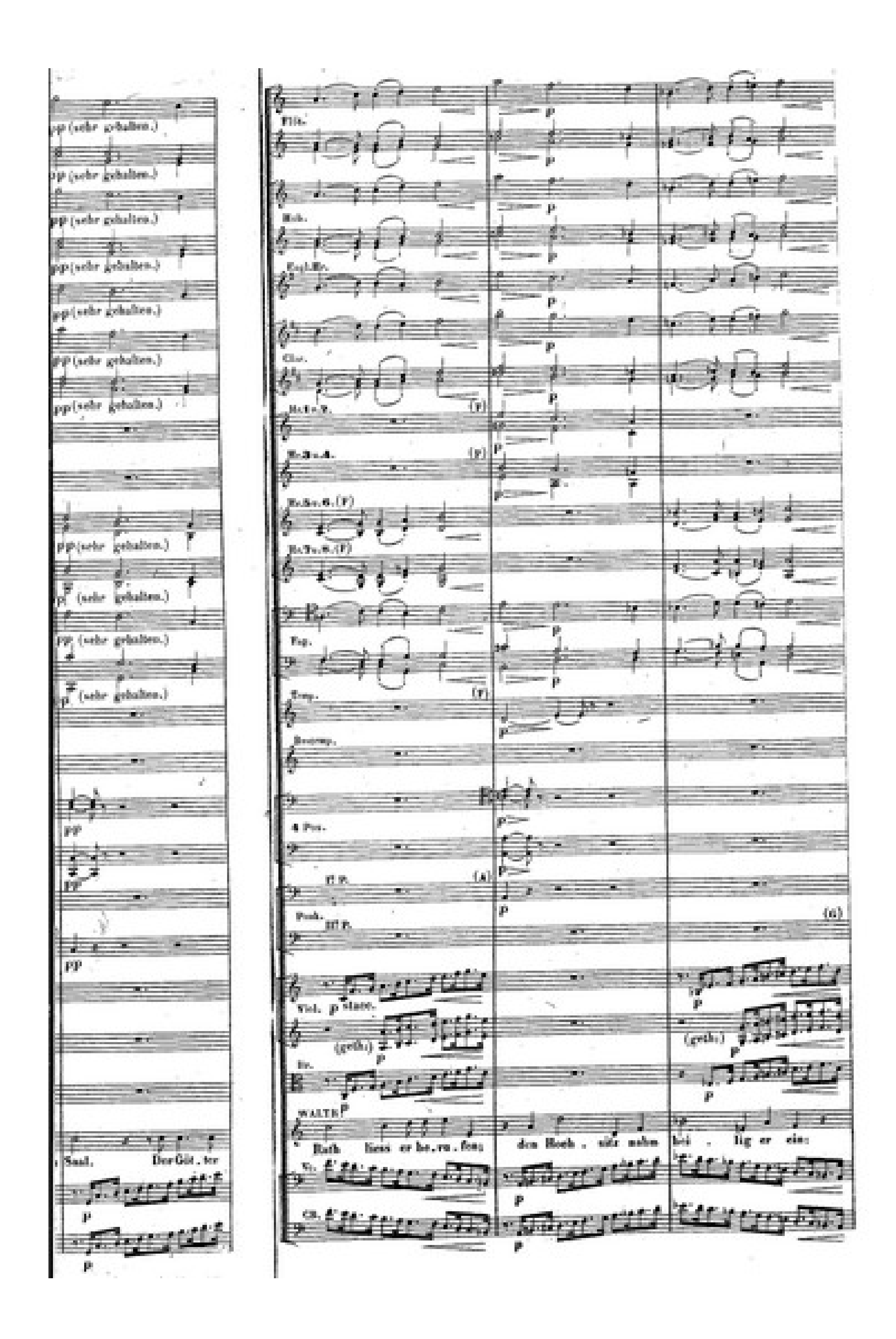

(Erschreckt)
Was ist's mit den e.wi.gen Göt.tern?
Hö . re mit Sinn, was ich dir
Mässig, doch immer wechselvoll belebt. (Die ♪ etwas schneller als zuvor die ♩.)
sa.ge!
Seit er von dir geschie.den, zur Schlacht nicht mehr schickt' er uns
cresc.
dim.
pizz.
(Bog.)
4 Pos.
Pauk.
ff
pp
sf



c) Des Stammes Scheite / Il commanda d'empiler les bûches du tronc en un tas immense.

Deux thèmes dominants, celui de la **puissance divine**, celui du **Walhalla**, superposés, en écriture contrapuntique, comme J.S. Bach aurait pu le faire.

Exemple p 186, dernière mesure



II. La réflexion de Wotan :

a) So sitzt er, sagt kein Wort / ainsi il siège sans mot dire, puis sa phrase essentielle: *des tiefen Rheines töchtern / Si elle rendait l'anneau au Rhin.* Silence de mort, rythme de marche funèbre aux timbales.

EXEMPLE P 189 2ème système.



b) *Seine raben beide / Il a renvoyé au loin ses deux corbeaux*
Thèmes dominants : *la fascination de l'or* et *la servitude. Piano* bien entendu.
EXEMPLE P 190 2ème système-191 les 3 premières mesures.





c) *Seine Knie umwindend liegeb wir Walküren / Les Walkyries, à ses pieds enlacent ses genoux.*
Thème dominant : celui de **La frustration de Wotan prolongé** d'un bref motif qui annonce celui de la **vengeance.**
Thèmes secondaires : **l'affection de Wotan pour Brünnhilde, la fascination de l'or, l'anneau, la malédiction.**



Cadence en *ré b* majeur, cadence du **salut au Walhalla**



III. La décision de Waltraute de partir en ambassade, en conciliatrice.

a) Da sann ich nach / Alors je réfléchis et je le quittais en m'esquivant

Thème dominant : celui de **la frustration de Wotan** dans son second profil,

Thèmes secondaires : celui de **la Chevauchée,** celui du **Sort ou du destin**



De tous ces leitmotive, quatre sont plus récurrents que les autres : *la frustration de Wotan, le Walhalla, la Chevauchée des Walkyries* et celui du *Sort.*

D'autre part, si ces motifs principaux et secondaires assurent l'unité de l'ensemble et sa lisibilité, ils peuvent intervertir leur rôle, ce changement de fonction étant l'un des moyens d'assurer la continuité en permettant de relier deux périodes sans aucune rupture.

La couleur de ce récit qui condense les actions passées dans *l'Or du Rhin, La Walkyrie* et *Siegfried* est sombre, privilégiant les graves de la voix de mezzo-soprano, faisant intervenir la note la plus grave de son registre, *sol* 2. Il parcourt une grande variété d'états émotionnels, apathie, accalmie, réflexion, solennité, décision une grande variété d'accents, mordants parfois pathétiques.

Tout cela requiert des tous les interprètes une intelligence dramatique exceptionnelle, un timbre large de mezzo-soprano, homogène dans tous ses registres, particulièrement dans les graves.

Mais par amour pour *Siegfried, Brünnehilde* ne cèdera pas.
Un grand moment du ***Crépuscules des dieux.***



© Festispielhaus de Bayreuth

L'action sacrée

Aboutissement de la trajectoire Wagner : le drame social et religieux.

PARSIFAL
Bühnenweihfestspiel / Festival sacré pour la scène.
26 juillet 1882
Bayreuth, Festspielhaus.

Parsifal raconte un parcourt initiatique dans la tradition des récits médiévaux perpétuée dans le roman d'initiation cher aux allemands du tournant des XVIIIème et XIX siècles. Wagner s'est largement inspiré du récit de la *Quête du Graal* de Wolfram von Eschenbach (XIIIème siècle).

Une blessure réduit à l'infirmité un personnage royal, Amfortas, vivant dans un château / monastère, Monsalvat, où l'on conserve un vase sacré, le Graal. Pour Wagner le Graal est le calice de la Cène ; dans ce calice, un peu du sang du Christ.
Amfortas ne peut plus célébrer le sacrement que dans un état de souffrance extrême parce qu'il s'est laissé séduire par une femme d'une terrible beauté, Kundry. Parsifal, égaré, venant de tuer un cygne dans un domaine où les animaux sont sacrés, assiste à cette célébration dans la douleur. Il en est ébranlé.

Kundry est au service de Klingsor, un enchanteur, un sorcier. C'est lui qui a blessé de sa lance, Amfortas, par rancune de ne pas avoir été lui-même un saint. La blessure est empoisonnée, mais pas mortelle, Amfortas est destiné à souffrir jusqu'à ce qu'un pur innocent, ***fal / parsi*** *le remplace dans son rôle de célébrant.*

Dans son jardin enchanté, Klingsor, a chargé Kundry, assistée des Filles-fleurs, de séduire les chevaliers du Graal qui se sont aventurés dans son domaine, domaine inspiré à Wagner par le site de Ravello, sur la côte amalfitaine.

Arrive Parsifal ayant reçu la révélation soudaine et totale de la souffrance, surtout celle des autres, résiste non seulement aux charmes des filles-fleurs mais à celui, plus redoutable, de Kundry.
Pour reconquérir la lance qui a blessé Amfortas, dans cette lutte du chaste contre la séduction, il trouve sa force dans la compassion qu'a réveillé en lui les souffrances du Roi.

Retour de Parsifal à Monsalvat. Parsifal, rédempteur grâce à sa compassion, célèbre le sacrement : « ostension » du Graal devant les chevaliers et guérison du roi. Mais quelle guérison ?

Synopsis que l'on doit resituer dans le contexte du climat religieux de la Bavière de Louis II.

Vorspiel / Prélude

L'orchestre
Les bois
3 flûtes
3 hautbois
3 clarinettes en La ou Sib
1 clarinette basse en La
3 bassons
1 contrebasson

Les cuivres
4 cors
3 trompettes
3 trombones
1 tuba basse

Percussion
Timbales

2 harpes

Quintette à cordes

Un orchestre « allégé », par rapport à celui de la *Tétralogie*, Pierre Boulez pense : que dans *Parsifal* « *Wagner ait réduit la complexité des phénomènes sonores en fonction de l'expérience du* ***Ring dans son théâtre de Bayreuth,*** *cela est néanmoins plus que probable (…) Wagner joue ici sur les contrastes entre timbres purs et doublures (…) tantôt l'on reconnaîtra l'instrument mis en évidence comme soliste, l'orchestre sera lisible, tantôt, les doublures seront chargées de camoufler l'identité des divers instruments, et, par la fusion de plusieurs timbres, d'obtenir une sonorité globale à l'intérieur d'une sorte de continuum imaginaire du timbre. Wagner poursuit son but : une oscillation constante entre connaissance et illusion.*

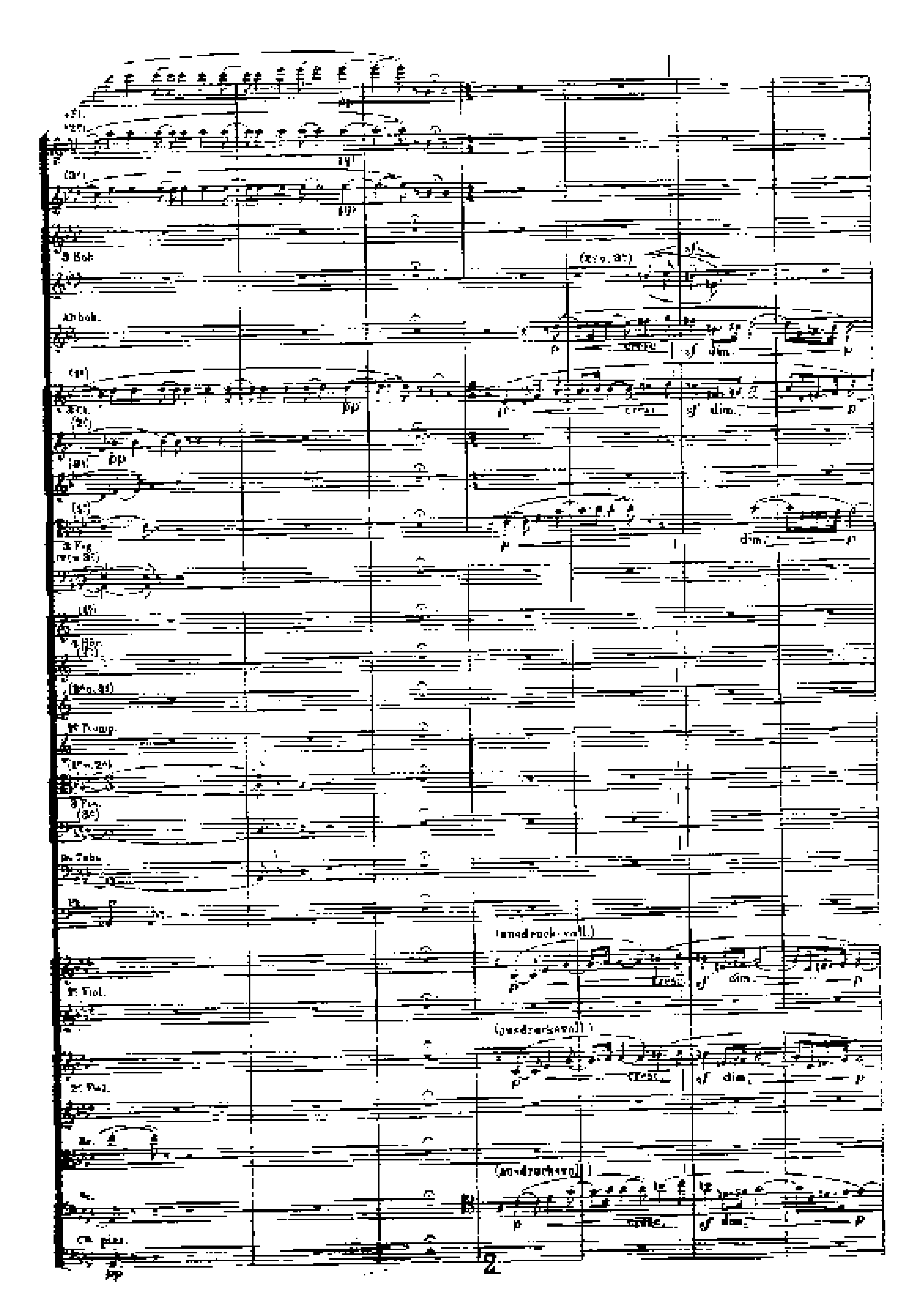
Tonalité : *La* bémol majeur
Le prélude expose les trois motifs, les trois thèmes fondamentaux du drame, dans une tonalité unique, la bémol majeur, enchainés, juxtaposés les uns à côté des autres *comme dans l'exorde d'un sermon religieux.* (Wagner).

Lorsque l'opéra est donné au Festspielhaus de Bayreuth, le théâtre est dans l'obscurité totale. Le premier signe de notation de la partition est un silence, un soupir. Le chef d'orchestre étant invisible, l'on ne peut prévoir quand le premier son se fera entendre. Wagner, sorcier, manipulateur absolu !

A. A l'unisson, dans un tempo très lent, une mesure à 4/4 violons, violoncelles, 1er basson, 1ère clarinette et cor anglais énoncent le premier thème, *motif du sacrement,* déploient un arpège de *La* bémol majeur avec sixte ajoutée.



Ce thème est immédiatement repris par le hautbois et la trompette, enveloppé des arpèges de la harpe. Après une pause, on l'entend en *do* mineur avec l'accent mis sur le *si* bécarre, déchirure harmonique, cri de douleur, la douleur d'*Amfortas* subie pendant la célébration du *Liebesmal / repas d'amour, Klage des liebenden Mitleides / plainte de la compassion aimante* selon le terme de Wagner.



La pulsation est imperceptible, toutes les valeurs inégales, temps *lisse*, temps d'éternité. La métrique se précise seulement à l'arrivée des arpèges de la harpe.

B. Retour du silence, IIème thème.

Il est introduit, *pp,* par les fanfares de trompettes et de trombones, nommé par Wagner *Promesse de la Rédemption et de la Foi*. Il s'agit de *l'Amen de Dresde* composé par Gottfried Naumann. Emblème de la religion luthérienne, Mendelssohn le cite dans sa *symphonie de la Réformation.*
La tradition maintenant le considère comme le *Motif du Graal.*



C. *Puis la foi s'affirme avec fermeté et énergie, se renforce* (Wagner).
Mesure ternaire 6/4, de caractère épique, il est joué et transposé trois fois, en crescendo, toujours plus fort.

Comme le motif du *repas d'amour*, le motif de la foi est immédiatement repris dans une sonorité *piano,* dans le registre le plus élevé. *A la promesse renouvelée, la foi répond, depuis de tendres hauteurs, comme sur le plumage de la blanche colombe.* (Richard Wagner)
Contrastes d'intensité et de couleurs, jeu des timbres.

Un roulement de timbales sourd et mystérieux, mêlé aux tessitures graves des cors, violoncelles et contrebasses, introduit une deuxième section, que l'on peut considérer comme un développement modulant majeur-mineur.

Un nouveau motif est entendu, mesure 95 dérivé de celui de l'*Amen de Dresde,* appelé *motif de la lance.*



D. Nouveau motif qui dessine une double broderie, trait d'écriture cher à Wagner, déjà entendu dans l'ouverture du *Vaisseau fantôme,* ainsi que dans la *Mort d'Yseult.*


Etwas gedehnt!
dim.
più p
pp
Etwas gedehnt!
(ausdrucksv.)
(immer tremol.)



Ces motifs s'enchainent, s'enlacent, se métamorphosent les uns dans les autres, s'étagent.
Comme, depuis l'ouverture *d'Alceste* de Gluck, le Prélude de *Parsifal* ouvre l'espace-temps, signale les présences tragiques, la souffrance, la paix entre lesquelles le drame va s'engager.

Lors des représentations, ce Prélude s'enchaine directement à l'opéra par une cadence à la dominante.

On entend là des sonorités orchestrales uniques et imprévues, nobles et fortes. C'est l'un des plus beaux monuments que l'on ait élevés à la gloire imperturbable de la musique. (Claude Debussy)

Parsifal, Acte II Récit de Kundry
L'acte II, l'acte des ***Filles-fleurs,** ou **Parsifal à l'épreuve de la séduction.***

Cette scène d'envoûtement nostalgique, d'hypnose, se situe après la scène de « caractère » de l'affrontement entre *Klingsor,* être maléfique et *Kundry,* héroïne double, oscillant entre *Marie-Madeleine* et la *grande Prostituée*. *Klingsor* a ordonné à *Kundry* de séduire *Parsifal.*

Kundry vient de révéler à *Parsifal* l'origine de son nom, *fal-Parsi* signifiant le *pur innocent.*
« C'est ainsi qu'expirant en terre d'Arabie / Gamuret ton père appelait son fils / enclos encor dans le sein maternel : que mourant, de ce nom, il saluait. »

Comme *Siegfried,* comme Wagner lui-même, *Parsifal* n'a pas connu son père. Rappelons que Wagner naît le 22 mai 1813. Son père meurt en novembre 1813 du typhus alors que son fils n'a que 6 mois, conséquence de la *Bataille de Leipzig ou bataille des Nations,* première défaite des armées de Napoléon, 16 octobre 1813. Le nombre de cadavres a été si important que l'on n'a pu les enterrer. Tout Leipzig fut contaminé.

Dans cet affrontement érotique qui succède à l'épisode des *Filles-Fleurs* arme suprême de séduction, *Kundry* emporte *Parsifal* dans un *Voyage dans le passé,* celui de sa petite enfance, en évoquant sa mère, *Herzeleide,* qui l'a profondément aimé, amour auquel il n'a pas su répondre. *Kundry* réveille en *Parsifal* ce qu'il a de plus intime afin de faire dévier l'amour chaste d'un fils pour sa mère vers la sensualité.
Si *Parsifal* est un *pur innocent, Herzeleide* est étymologiquement *un cœur (Herz) de souffrance (Leid).*

Au cours de cet épisode succédant à l'épisode « de caractère », celui de l' affrontement entre *Klingsor* et *Kundry,* Wagner déploie une écriture vocale continue, cheminant dans une atmosphère intime et le rythme infantilisant d'une berceuse.
Les volutes mélodiques de l'orchestre et de la voix, nées de la seconde mineure ré dièse-mi et du motif d'*Herzeleide* ensorcellent une structure harmonique de style choral, verticale, sans cesse chromatisante. Deux cadences parfaites, une au début, l'autre à la fin.
Les quatre premières périodes demeurent dans l'évocation descriptive tout en insistant peu à peu sur l'expression de la douleur et celle de la compassion jusqu'à la mort d'*Herzeleide.*

PREMIERE PERIODE

La 1ère clarinette en *si* b, dans le médium grave reprenant la dernière note chantée par Kundry dans la phrase qui précède ce récit, *ré, « Je suis venue de loin, où j'ai vu tant de choses »*. Elle amène par un dessin chromatique descendant, la tonalité de *Sol* majeur qui rapidement ne sera que souvenir. Entrée la plus innocente, par note commune, de *Kundry* dans sa fonction séductrice.
Exemple 3

Deux sections.
A. Prologue.
Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust,
In erstes Lallen lacht mir noch im Ohr,

J'ai vu l'enfant sur le sein de sa mère,
son premier balbutiement rit encore à mes oreilles ;



Le récit se terminera par un épilogue de deux phrases, la mort d'*Herzeleide*.

Dans le balancement berceur d'une mesure à 6/8 , la sonorité intime du quintette à cordes qui gardera la sourdine jusqu'à la réaction violente de *Parsifal*, sur la pédale de tonique, *sol*, rassurante des violoncelles, *Kundry* commence son récit doublée par les premiers violons, dans un tempo *très calme et retenu*. L'écriture mélodique, tendre, dans le médium grave, débute par un intervalle de demi-ton diatonique, intervalle-repère, aussi générateur du récit. Elle évolue, insinuante, dans cette sonorité « da camera », par avancées chromatiques, avancées qui ciblent *Parsifal* dans ce qu'il a de plus intime.

B. das Leid im Herzen,
wie lachte da auch Herzeleide,
als ihren Schmerzen
zujauchzte ihrer Augen Weide

La souffrance au cœur
Herzeleide rit aussi
lorsque à ses tourments
répondit le cri joyeux de l'enfant qui exulte ses yeux !

Toujours dans ce son intime, l'écriture se fait plus animée, première variante du motif d'*Herzeleide* : élan vocal de septième diminuée sur les mots *Leid / Douleur* et *Schmerzen / chagrin*, accord de 9ème mineure sans quinte du quintette à cordes do dièse, mi dièse si ré, dont la dissonance si-do dièse, contractée en seconde majeure est surlignée par les deux bassons. Le rire d'Herzeleide se reflète sur un fragment de gamme descendante de *si* M, en staccato aux premiers violons ainsi qu'aux altos, silence dans l'orchestre qui écoute sa joie : *zujauchzte / exulte*, point culminant de la voix, irradié d'un accord parfait de *sol* majeur.

Une cadence parfaite en sol majeur, l'unique cadence parfaite du récit, conclut cette période cependant que la clarinette en si b, *dolce,* par courbe de sixte descendante, intervalle dans le quel s'inscrit le motif d'*Herzelzide*, neutralise l'effet de rupture de cette cadence. La voix de *Kundry* s'insinue dans la douceur insidieuse de cette courbe.

DEUXIEME PERIODE

Elle aussi en deux sections, deux impulsions.
A.Gebet sanft auf weichen Moosen,
den hold geschäfert sie mit Kosen.

Tendrement sur un lit de mousse,
elle le couchait, l'endormait de douces caresses.



La voix se glisse dans cet ensemble par le même demi-ton diatonique lequel débutait le récit mais devient plus conquérante, progressant vers le médium aigu par un mouvement conjoint apparemment innocent dans un legato toujours soutenu : *Kundry* reste dans le domaine de la description. L'écriture mélodique figure note à note le sens des mots du texte : élan vocal par mouvement conjoint sur *mit Kosen /caresses.* Ne pas affoler *Parsifal !*

B. dem bang in Sorgen,
den Schlimmer bewacht der Mutter Dehnen,
den weckt'am Morgen
der heide tauder Muttertränen

Pleins de l'angoisse des soucis
les soupirs de la mère veillent sur son sommeil,
/et au matin il s'éveillait
sentant la brûlante rosée des larmes maternelles.



Fag. I.
I.
Viol.
II.
Br.
Ku.
Ko - sen, dem bang in Sor - gen, den Schlum-mer be - wacht der Mut - ter Seh - nen, den
Vcl.
Fag. I.
I.
Viol.
II.
Br.
Ku.
weckt' am Mor - gen der hei - ße Tau der Mut - - ter-trä - - -
Vcl.
Etwas belebend.
I. ausdrucksvoll.
Hob. I.
Fag. I. II.
Hr. IV. in C.
in C.
I.
Viol.
II.
Br.
Ku.
nen. Nur Wei
Vcl.
pizz.
K. B.

Kundry maintenant veut réveiller en *Parsifal* un sentiment de compassion
Pour cela, cette deuxième section amplifie le parti pris des élans mélodiques entendus dans la première période : élan de septième diminuée sur les mots, *bang in Sorgen (anxiété),* par moment, syncopes, quarte diminuée, circonvolutions des premiers violons qui en disent plus sur l'inquiétude d'*Herzeleide* que le texte.

Dans un premier temps, le récit se déroule sur la pédale de *sol* des violoncelles, discrète intervention du 1[er] basson qui succède à la première clarinette en *Si* b. Puis l'écriture de la partie de violoncelle devient chromatique épousant l'inquiétude d'Herzeleide. Maintenant ce n'est pas une cadence parfaite qui conclut, mais une cadence évitée, ce qui supprime tout effet de rupture. Le filet se referme sur *Parsifal.*

TROISIEME PERIODE

Nur Weinen war sie, Schermzengebaren
um deines vaters Lieb und Tod :
vor gleicher Not dich zu bewahren,
Galt ihr als höchster Plicht Gebot.

Elle n'était plus que pleurs, étant toute douleur
Pour l'amour et la mort de ton père
Et t'éviter pareil tourment lui sembla
L'injonction du plus sacré devoir.





C'est le premier hautbois qui maintenant assure l'enchaînement par un dessin de 7ème diminuée dans le que se glisse la voix. Parti du ré dièse, le récit de *Kundry* a progressé d'une quinte diminuée vers l'aigu.

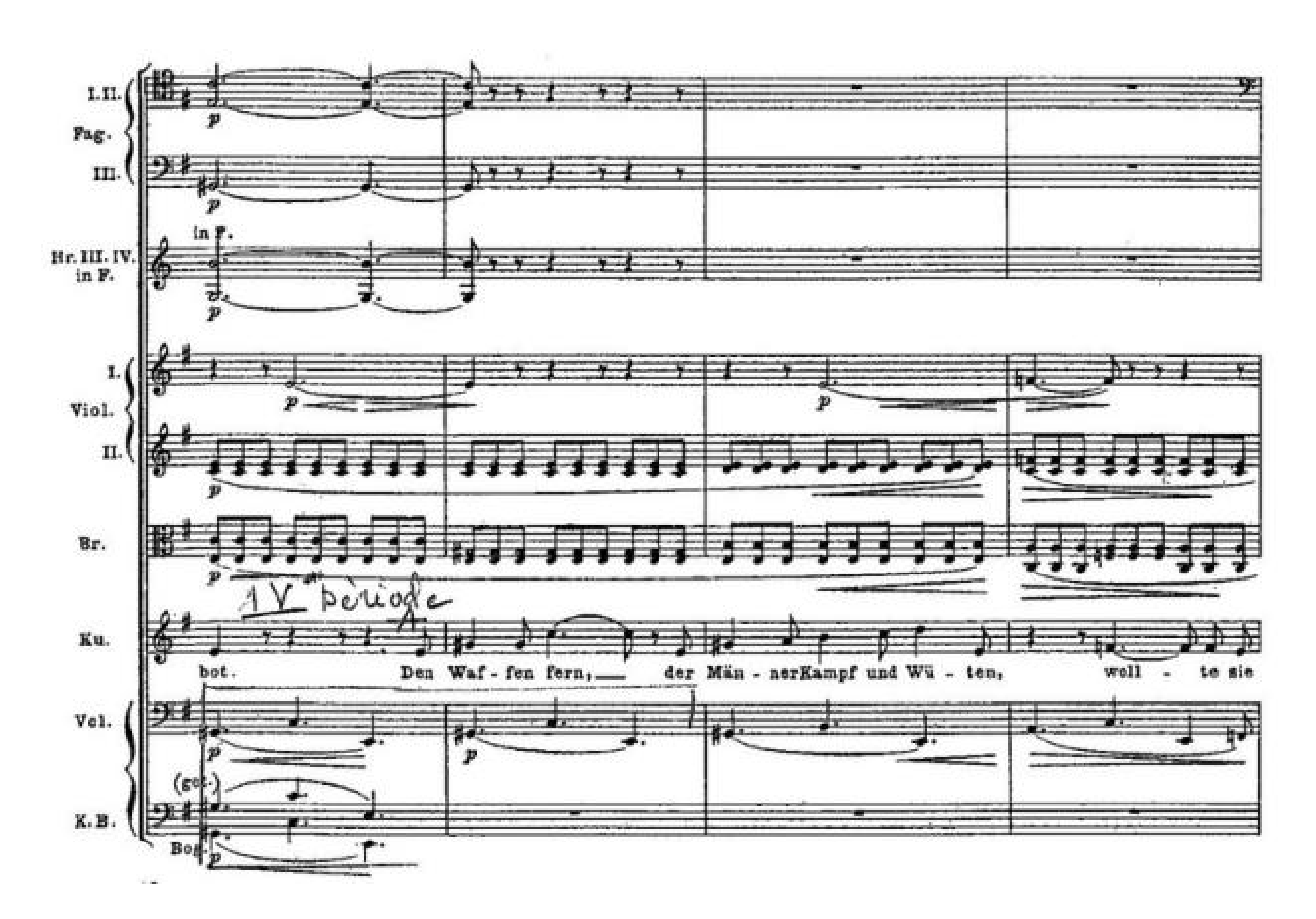
La première phrase descend par fluctuations chromatiques avec un accent vocal sur *Schmerzengebaren/ étant toute douleur* et aboutit à un accord de 7ème diminuée Do mib sol b la bécarre sur le mot *Tod/ mort.*

Le hautbois reprend un demi-ton au-dessus sa courbe mélodique de 7ème diminuée, les quatre mesures qui suivent *Et t'éviter pareil tourment,*transposent elles aussi un demi-ton au-dessus les quatre premières mesures de cette troisième période dans la sonorité intime du quatuor à cordes.
Le changement de métrique, 9/8, a pour effet d'apporter un souffle plus ample aux derniers mots, et d'apporter un sentiment d'exaltation susceptible de réveiller la compassion de cet adolescent naïf,
L'injonction du plus sacré devoir préparant la période suivante de caractère épique.
C'est une transposition à peine masquée de la mélodie initiale de la seconde période, qui porte cette évocation de l'amour inquiet d'*Herzeleide* pour son fils, soutenue par une harmonie de 9 ème mineure de dominante en Do mineur, dissoute par une cadence rompue en mi mineur. De la sorcellerie harmonique !

QUATRIEME PERIODE

A. *Den Waffen fern, der Männer Kampf und Wüten*
Wollte siestill dich Bergen und behüten.

Loin des armes, des fureurs et des combats humains
Elle voulut te cacher, te tenir sous sa garde.





Pour évoquer les combats, rien de plus adapté que l'harmonie de la *Chevauchée des Walkyries* :
A partir du sol dièse sur lequel s'est brisée l'harmonie précédente, les contrebasses et violoncelles profilent les notes du 1er renversement de l'accord de quinte augmentée, énoncé en accord aux trois bassons et aux 3ème et 4ème cors, l'accord de la *Chevauchée des Walkyries,* reprises par le chant et répétées en doubles cordes en battues régulières aux seconds violons et altos : évocation des combats dans une sonorité de chambre.

B. *Nur Sorgen war sie, acht! Und Bangen*
nie sollte Kunde zu dir her gelangen.
Hörst du nicht noch ihrer Klage Ruf,
Wann spat und fern du geweilt?
Hei ! was ihr das Lust und Lachen schuf
Wann sie suchend dann dich ereilt;
Wann dann ihr Arm dich wüten umschlang,

Elle n'était que souci, ah! Et qu'angoisse :
Jamais le bruit du monde ne devait t'atteindre
N'entends-tu pas son cri plaintif
Lorsque tu t'attardais loin d'elle ?
Ha ! comme elle rayonnait de bonheur et de rire
Quand, te cherchant, elle te retrouvait !
Qu'enfin ses bras furieux se refermaient sur toi,


I.II.
Fag.
III.
Hr. I. in F.
I.
Viol.
II.
Br.
Ku.
Nur Sor - gen war sie, ach! und
Vcl.
K.B.


Klar. I. in B.
Fag. II.
I.
Viol.
II.
Br.
B. Parsifal wendet sich schmerzlich ab.
Ku.
Ban - - en nie soll-te Kun-de zu dir — her — ge-langen.
Vcl.



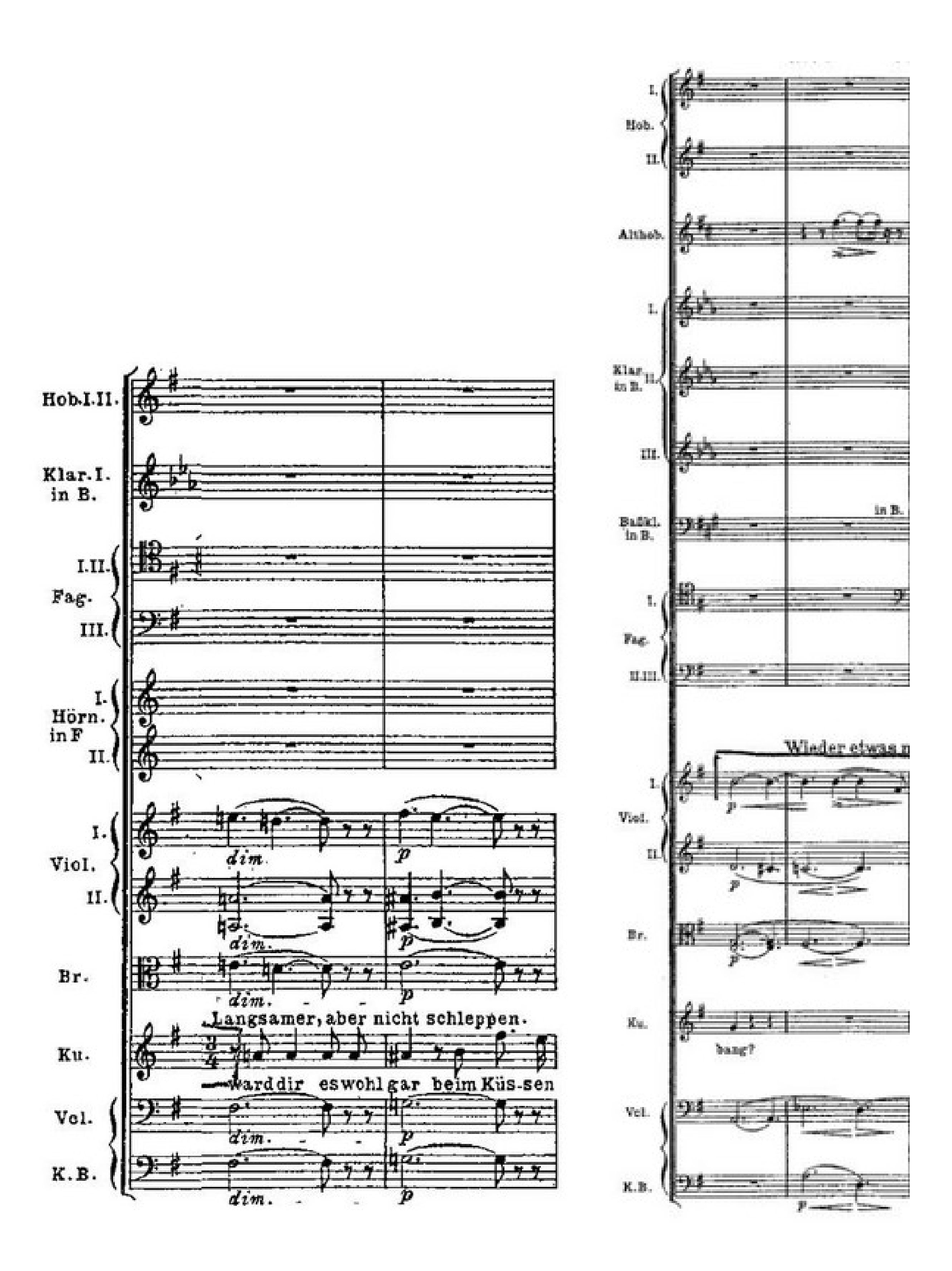
Klar. I. in B.
I.
Fag.
II. III.
I.
Viol.
II.
Br.
B. Parsifal wieder zu Kundry gewendet.
Ku.
Hörst du nicht noch ih-rer Kla - ge Ruf, wann spät und fern du ge - weilt? Hei!
Vcl.
K. B.
Hob. II.
Klar. I. in B.
I. II.
Fag.
III.
I.
Hörn. in F.
II.
I.
Viol.
II.
Br.
Ku.
was ihr das Lust und La - chen schuf, wann sie su - chend dann dich er - eilt; wann
Vcl.
K. B.
poco cresc.



Maintenant, le texte est pris dans une houle dont l'amplitude croît par ondes successives qui atteignent le la dièse chanté par *Kundry* indiqué *poco forte,* sur l'accent tonique, *schlang* du verbe *umschlang/se refermaient,* ***Höhepunkt*** du récit.
En fait, là c'est le moment où l'envoûtement se referme sur *Parsifal.* L'écriture prend dans un mouvement de spirale digne de ceux des *Derviches tourneurs,* ; les volutes de l'orchestre, dont les premiers violons dessinent les contoursà la fin de la 1ère section suivis des seconds violons puis des altos, de la 1ère clarinette et de la voix, naissent et se transforment sans cesse à partir d'un même motif, celui d'*Herzeleide.*

Chromatisme délirant à la mesure de celui de *Tristan et Isolde,* syncopes, écriture symphonique continue, intervention des trois bassons et du 1er cor, puis de la 1ère clarinette en si b, des deux hautbois, notes répétées en doubles croches des premiers violons, ici rassemblés pour hypnotiser *Parsifal* . Tout cela maintenu dans une sonorité intime, ce crescendo devant aboutir à un *poco forte* **et non pas à un *FFFFF !***

C. *ward dir es wohl gar beim Küssen bang ?*
Ses baisers ne te troublaient-ils pas?



Changement de métrique, 3/4

Voilà où *Kundry* veut en venir : émouvoir *Parsifal.* Les premiers mots sont psalmodiés sur les tenues de plus en plus troublantes du quintette à cordes : accord du premier renversement de ré M appogiaturé, puis de celui du 1er renversement de mi mineur troublé de deux appoggiatures, dans un tempo lent mais sans trainer. C'est la sensualité harmonique de la 2ème scène su IIème acte *Tristan !* premier avancée vers la mutation

CINQUIEME PERIODE

A. *Doch, ihr Wehe, du nicht vernahmst,*
Nicht ihrer Schmerzen Toben
als endlich du nicht wieder kamst
und deine Spuverstoben !

Mais tu es resté sourd à sa douleur,
Sourd au cri déchirant de ses souffrances,
Et lorsque'enfin tu ne revins plus,
Que ta trace fut égarée :



ieder etwas mehr zurückhaltend.
Etwas belebend.
Hob.
Althob.
Klar. in B.
Baßkl. in B.
Fag.
sf
p
ehr zurückhaltend.
Etwas belebend.
Viol.
Br.
V periode
A
Ku.
Doch, ihr We-he du nicht ver-nahmst, nicht ih-rer Schmer-zen
Vcl.
K.B.



Dernière période du récit, fin de la vie d'*Herzeleide* racontée dans une discrétion émouvante, discrétion rarissime dans toute la production wagnérienne, période centrée sur l'évocation de la douleur de la mère de *Parsifal,* sur ce sentiment de compassion, fondement du livret de *Parsifal,* qui doit réveiller la sensualité de l'adolescent et amener sa chute

Le **Si** des premiers violons, note de douleur, doublé par le cor anglais, agrémenté de son appoggiature inférieure et supérieure introduit le motif de la douleur d'*Herzeleide*, attaqué *sf*, comme un coup de poignard, par les bassons 2 et 3, la clarinette basse, et la 3ème clarinette. Lui succède le motif de l'angoisse d'*Herzeleide* chanté par *Kundry* doublée par le 1[er] hautbois et le cor anglais.
Ces deux motifs étouffent peu à peu *Herzeleide,* dont les soupirs que reflète la micro-écriture des nuances : mini-attaques suivies de mini-decrescendo, écrites à la note près. Dialogue étouffé du quintette à cordes et des bois.

B. *Sie harte Nächt'und Tage*
bis ihr vestummt'die Klage,
der Gram ihr serhte den Schmerz,
um stillen Tod sie warb:

Elle t'attendit jour et nuit
Jusqu'à ce que sa plainte s'éteignit ;
Le chagrin épuisa sa douleur
Elle aspira à une mort paisible :





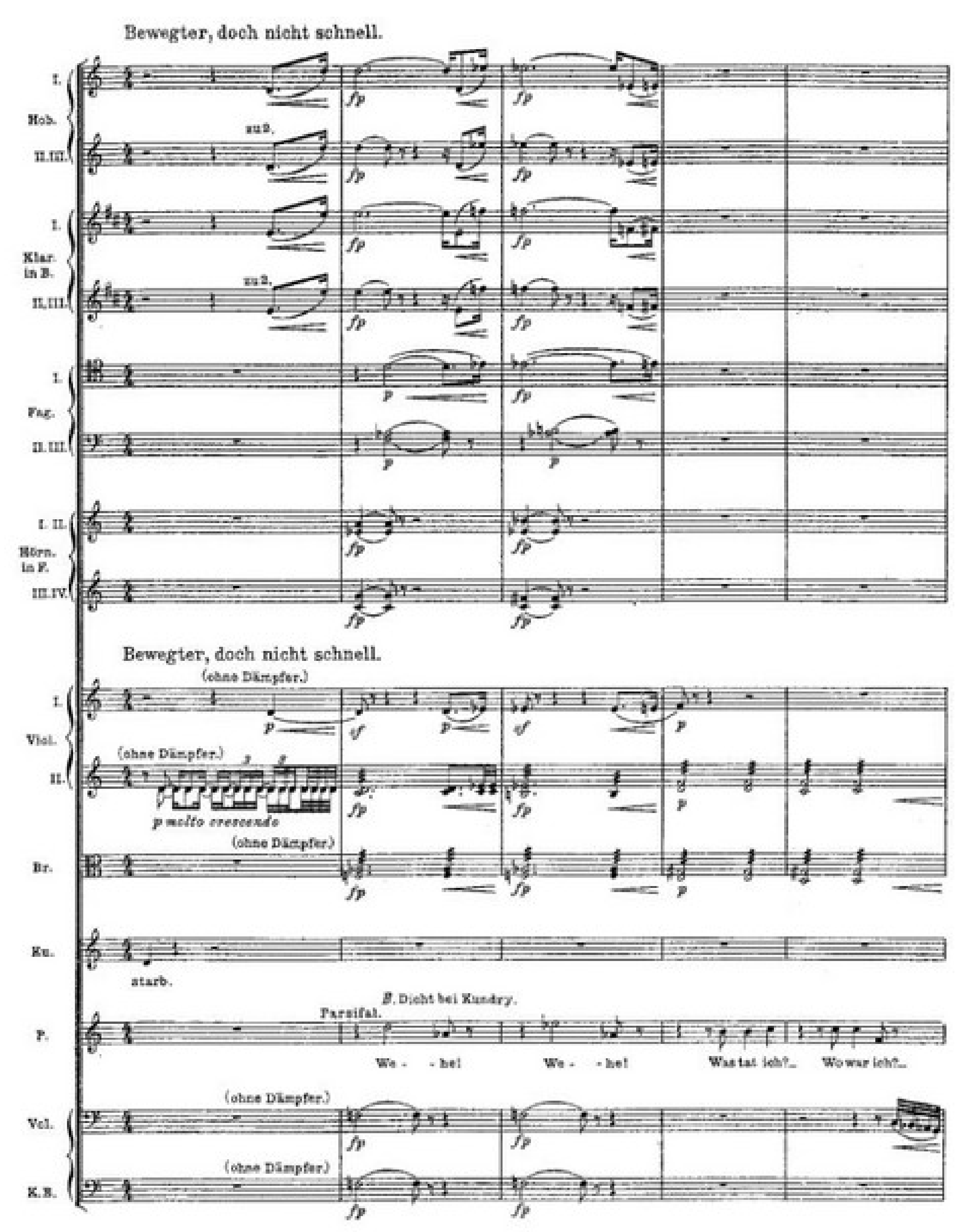
L'écriture se fige comme *Herzeleide* dans sa douleur : seconde majeure Ré-Mi, répétées par les deux clarinettes, le chant, de phrases courtes épousant les accents de la langue allemande sur les mots *Tage,Klage,* demi-ton diatonique sol dièse, sur *Schmerz,* s'allanguit en valeurs longues sur *Tod sie warb (elle aspira à la mort).*

EPILOGUE

Ihr brach das Leid das Herz,
und-Herzeleide-starb.

La douleur lui brisa le Coeur
Et-Herzeleide-mourut.





Dans un tempo très lent, *Sehr langsam,*un soupir, en quelques notes, haletantes, 6/8, gruppetto *più piano* des premiers violons, dans le silence de l'orchestre, *Herzeleide* se meurt, mort saluée d'une cadence parfaite en ré majeur, le verbe *starb(mourut)* chanté un Ré. Ce Ré, repris en un *crescendo* violent, répété en valeurs de plus en plus courtes assure la transition avec la réaction de *Parsifal* à ce récit. Il devient la note grave de la 9ème mineure, ré-mib, attaquée par les hautbois et clarinettes à l'unisson, métaphore de sa révolte.

Ce récit construit à partir de deux éléments générateurs, le demi-ton diatonique initial, et le motif *d'Herzeleide,* évolue en courbes inattendues, dans le chromatisme initié par *Tristan* est absolument exemplaire de la volonté de Wagner : assurer liberté et continuité. Aucune rupture, coloration ponctuelle des vents, respiration large et souple des métriques, 9/8,6/8, 3/4.
Ecriture de l'intime, d'une mouvance discrète sans rupture et sans retour à partir de motifs de base, c'est déjà l'un des dogmes de la deuxième Ecole de Vienne.

Chanter Kundry (texte extrait du livre de Christian Merlin : *Wagner mode d'emploi* page 36).
Chanté aussi bien par des sopranos dramatiques que par des mezzo, le rôle de *Kundry* est l'exemple le plus frappant du type vocal ambigu créé par Wagner pour ses héroïnes les plus complexes. Sauvage et sensuelle, sainte et pècheresse, perverse et aimante, sa voix tour à tour chaude et rauque culmine sur un faramineux Si aigu sur le mot « *lachte* » (*j'ai ri),* lorsqu'elle expulse sa douleur en racontant la terrible malédiction dont elle est victime. Réincarnation de femmes au lourd passé, sorte de Marie-Madeleine éternelle, elle est un juif errant au féminin.

Une écriture dans la filiation du Lied romantique allemand. Outre le rôle de l'orchestre comparable à celui du clavier dans les lieder mais ici avec la présence prégnante du jeu des timbres instrumentaux, Wagner modèle la structure poétique de son texte en usant de la technique du tuilage, du fondu enchainé, module chaque période selon les sentiments évoqués, fusion totale entre le monde des mots et celui des sons, composition ouverte. La présence d'un intervalle de demi-ton diatonique à chaque début de phrase en assure l'unité globale, figuration du geste maternel de Kundry qui va fouiller dans le plus intime de sa vie. Quelques mesures plus loin précédant la réaction douloureuse et violente de *Parsifal,* les bois à l'unisson vont crier le redoublement à l'octave de cette seconde mineure, redonnée dans leur chute, déchirure vocale, douleur du chevalier qui brise la tendresse de ce récit, tout en lui restant viscéralement attaché.

Paul Claudel parle de ***« ce goût pour les récitatifs, le personnage s'arrêtant à chaque instant pour prêcher les origines et pour raconter le passé. L'histoire qui se développe étant continuellement une annexion du présent par le passé. »***

Toutefois, ne pas oublier que cette évocation poignante de l'amour d'une jeune mère pour son très jeune enfant, a pour but de « *tomber Parsifal* », dans une entreprise de séduction manipulatrice. Comme *Brünnehilde*, *Parsifal* lui résistera, par compassion pour *Amfortas.*

A propos du langage harmonique
Dans l'élargissement extrême du vocabulaire tonal, Wagner utilise la dialectique : mouvement / repos, stabilité / déséquilibre ; la lisibilité univoque du langage diatonique alterne avec l'ambiguïté de la structure chromatique. (Pierre Boulez. *Points de repère.*)

Les œuvres de la maturité sous leur forme orchestrale la plus riche sont fondées sans exception sur une écriture harmonique à quatre voix quasi académique. Très souvent, celle-ci a la forme suivante : voix supérieure énonçant la mélodie-basse tenue, interprétée de façon changeante, voix intermédiaires qui paraphrasent harmoniquement et glissent chromatiquement. (Adorno cité par Pierre Boulez dans *Points de repère*).

« *A côté de Wagner, nous sommes tous des joueurs de mandoline* » (Giacomo Puccini, Bayreuth, 1887), cité par Marcel Marnat dans son livre Giacomo Puccini, édition Fayard.

Tout cela se déroulant dans un temps dilaté
Le drame wagnérien est né d'une réaction contre la forme discontinue de l'opéra traditionnel. En effet du découpage des scènes et des airs en morceaux cloisonnés, découle une progression de l'action par bonds niant la fluidité du temps humain. Il s'agit pour Wagner de substituer à ce temps sectionné un temps ouvert, souple tenant compte des fluctuations de la durée intérieure.
D'où s'épanouit un art de la transition, *musique de transformation / Verwandlungsmusik* écrit Wagner dans *Parsifal* jouant sur les analogies de timbre, d'intervalles, évitant les ruptures harmoniques par des modulations enharmoniques, et l'emploi quasi systématique des cadences évitées et rompues, ce temps retenu offrant aussi un espace dans lequel peuvent agir les enchantements des timbres instrumentaux.

Du siehst, mein Sohn, / zum Raumwird hier die Zeit.
Tu vois ici, mon fils, / le temps devient espace, *(*Gurnemanz à Parsifal*)*, *Parsifal* fin du 1er acte.

Tout à l'avenir des écritures musicales postérieures à Wagner est dans cette phrase.

Née pourtant dans le courant de l'opéra historique du XIXème siècle avec *Rienzi,* la trajectoire Wagner, légende du *Vaisseau fantôme,* légende devenant légende mystique, légende mystique de l'amour de *Tristan et Yseult*, puis mythologie de *L'Anneau du Niebelung*, s'achève avec l'action sacrée de *Parsifal, festival sacré pour la scène en trois actes précédés d'un prologue,* son dernier drame lyrique. Trajectoire dominée par la notion de rédemption, essentiellement de *la rédemption par l'amour*, ainsi que par un sens fondamental, quasi mystique, de la douleur, qui navigue sans répits dans le jeu des forces créatrices titanesques de ce *génie de l'extrême*. (*Diapason*. été 2013). Cependant : ***Chez lui* (Wagner)*, quelle que soit la tristesse du poète, elle est consolée, surpassée c'est-à-dire malheureusement un peu détruite par l'allégresse du fabricateur.*** **(Marcel Proust)**



Château de Neuschwanstein

Sources bibliographiques

Partitions chant-piano et partitions d'orchestre des œuvres suivantes :

Le Vaisseau fantôme
Tristan et Yseult
Wesendoncklieder
L'Or du Rhin

Le Crépuscule des Dieux
Parsifal

Les Avant-scène Opéra de tous les opéras cités
Les Indispensables de la Musique, éditions Fayard : *Guide des Opéras de Wagner*
Charles Baudelaire : *Les Fleurs du mal*
Pierre Boulez : *Points de repère*
Marcel Beaufils l : *Wagner et le Wagnérisme*
Jacques Chailley : *Tristan et Isolde de Richard Wagner*
Edmond Hippeau : *Parsifal et l'Opéra Wagnérien 1883*
Kobbé : *Tout l'Opéra*
Piotr Kaminsky : *Mille et un Opéras*
Marcel Marnat : *Giacomo Puccini*
Christian Merlin : *Wagner mode d'emploi*
Friedrich Nietzsche : *Le cas Wagner*
Progamme du Festival de Bayreuth 1964, *Parsifal*, article de Marcel Beaufils.
Richard Wagner : *Ma vie*
Opéra et Drame

A voir au cinéma :
La chevauchée fantastique de John Ford
Ludwig ou le Crépuscule des Dieux de Visconti
Mélancolia de Lars Von Trier
Le Parsifal de Siebelbert, tourné en Catalogne

Voir quelques tableaux de Hans Caspar Friedrich

Geneviève Deleuze

Wagner, une vie dans le siècle

Une vie marquée par les événements politiques

Les personnes qui ont vécu au XIXe siècle, ont été témoins, parfois acteurs de grands bouleversements politiques. Ce siècle commence pour beaucoup d'Européens, sous la domination française, puisque l'empire de Napoléon 1e s'étend de Hambourg à Rome. C'est ainsi que Verdi a vu le jour, en 1813, en Italie du Nord dans une région française à ce moment-là. Son contemporain, Richard Wagner, naît la même année à Leipzig, ville du royaume de Saxe. A cette époque, le pays « Allemagne » n'existe pas. Les régions germaniques sont dispersées en plusieurs états qui prennent part, bon gré, mal gré, aux événements européens. La Saxe est alliée à la France ; elle se retrouve donc en plein théâtre militaire en octobre 1813, lors de la gigantesque bataille de Leipzig, appelée « bataille des nations », où les troupes de l'empire français sont vaincues. La Saxe doit alors céder une grande partie de ses territoires à la Prusse et n'est plus qu'un État secondaire. Le petit Richard est donc, dès sa tendre enfance, au cœur de tensions politiques.

Les souvenirs de la présence française et des idées qu'elle a véhiculées vont avoir des conséquences sur les décennies suivantes. En effet, le désir d'unir en un seul pays des hommes de même origine s'épanouit dans la péninsule italienne et dans les régions germaniques. Des mouvements prônant nationalisme et unité émaillent les tentatives pour y parvenir. Le royaume de Saxe n'échappe pas à la flambée révolutionnaire de 1848. En mars 1849, un soulèvement populaire a lieu dans sa capitale, Dresde : Wagner y participe. Il distribue des tracts appelant à la révolte, fait le guet sur des barricades mais ne semble pas avoir pris une part active aux combats. Il semble bien qu'il n'ait pas d'aspirations réellement révolutionnaires mais c'est pour lui une façon d'exprimer son tempérament de révolté. Il aspire à la liberté (plus pour lui d'ailleurs que pour tout le monde).



Insurrection de Dresde, 1849

La rébellion est écrasée en mai. Le musicien est exilé pendant douze ans. Il s'installe, tour à tour, à Venise, Paris, Zürich, puisqu'il est interdit de séjour dans plusieurs états allemands.

Cette période est très difficile pour le compositeur, à court de revenus (il faut dire qu'il est très dépensier). De plus, il est loin du monde musical allemand en pleine effervescence. Lui qui avait terminé *Lohengrin* en 1848 doit demander à son ami Franz Liszt de faire jouer cet opéra : ce dernier assure la direction de la première à Weimar en 1850.

Dans cette période où les aspirations nationales s'expriment fortement, Wagner se définit ainsi: « l'homme le plus allemand, l'esprit le plus allemand ». Il aura toujours pour but de glorifier le fonds unitaire de la culture germanique. Pour lui la musique doit permettre d'exalter la supériorité de la germanité, ce qui l'amènera, à écrire de bien vilaines choses comme le pamphlet « Das Judentum in der Musik » où il critique l'aveuglement des Français qui font un triomphe à Meyerbeer, musicien d'origine juive et sont aveugles devant le génie de Berlioz.

Mais la vie de Wagner bascule complètement en 1864. Le jeune roi de Bavière, Louis II, est, depuis sa jeunesse, un admirateur inconditionnel du musicien et de ses opéras. Il lui demande de venir vivre à Munich. Wagner répond à l'exaltation délirante de ce roi par des serments d'allégeance et des lettres enflammées, par exemple, en 1864 : « C'est ainsi que mon aimable roi m'est tout et que plus jamais je ne serai solitaire… Je salue en lui le donateur de la beauté et du bonheur suprême. Le roi n'est pas en reste dans ce délire verbal : « Je suis semblable à une étincelle qui aspire à être transcendée par votre soleil et à disparaître de la terre quand il cessera de l'irradier de ses rayons ». Le musicien sait comment flatter et provoquer l'enthousiasme et l'imagination du roi, qui en retour encourage toutes ses créations les plus imaginatives et fantaisistes. Marcel Schneider exprime à sa façon cette étrange alliance : « Ainsi commence cette amitié d'aigles délirant sur les cimes de l'exaltation où le vassal a trouvé d'emblée le ton qui devait ravir son suzerain ».



Louis II de Bavière

Désormais, protégé par ce mécène qui dépense sans compter et règle ses énormes dettes, le compositeur peut faire créer sa nouvelle œuvre, *Tristan et Isolde*, en 1865. Il a tout loisir pour s'atteler à son grand projet, la Tétralogie. Mais le train de vie somptueux, l'arrogance du musicien qui s'affirme comme l'égal du souverain provoquent des critiques acerbes dans la presse et l'opinion. Les bavarois n'ont pas oublié l'ascendant de la danseuse Lola Montes sur Louis 1e, grand- père du roi. Wagner se voit affublé du surnom de Lolus Montes et le roi doit même lui conseiller de partir à l'automne 1865 : c'est, à nouveau, la France et la Suisse qui accueillent le compositeur. Mais Louis II veille toujours sur Wagner. Et surtout, il l'aide à réaliser son rêve le plus fou : créer un théâtre digne d'accueillir ses opéras. Le compositeur jette son dévolu sur la petite ville de Bayreuth où il envisage de fonder un festival dédié uniquement à ses œuvres. En 1871, il rencontre le conseil municipal de la ville qui accepte de l'aider dans son projet.

Wagner y installe sa famille dans une somptueuse maison, la villa Wahnfried. La première pierre du théâtre est posée en mai 1872. L'énormité du coût est en grande partie épongée par les largesses de Louis II, qui lui accorde une somme de 25000 talers.

En 1875, la première saison musicale permet la création de *L'Or du Rhin.* L'année suivante, le Festspielhaus ouvre ses portes.



Festspielhaus

En 1877, Wagner commence son dernier opéra, *Parsifal*, terminé à Palerme en 1882. Il meurt l'année suivante à Venise.

Une œuvre aux influences multiples

Jusqu'en 1840, Wagner, comme la plupart des compositeurs d'opéras, fait appel à un librettiste et s'inspire de l'Histoire : ainsi dans *Rienzi*, qui se situe dans la Rome médiévale. Mais après cette date, Wagner rompt très vite avec l'habitude d'aller chercher des arguments dans les civilisations prestigieuses du passé (Antiquité gréco-romaine, Renaissance). Il écrit lui-même le livret de ses œuvres. Il aspire à arriver à un « art total… un art-religion » en créant une synthèse entre parole et musique. Il a pris la plume pour exprimer ces idées dans divers ouvrages comme *Opéra et drame*, 1850, ou *Lettre sur la musique*, 1860.
Ses sources d'inspiration évoluent avec le temps, mais il se tourne résolument vers des légendes et mythologies d'Europe du Nord. Il pense qu'un sujet historique oblige à des explications alors que les légendes permettent une poésie lyrique et sa traduction en musique.

Le Vaisseau fantôme (*Der Fleigander Holländer*), 1843, prend appui sur l'histoire d'un capitaine hollandais capable de sillonner les océans à une vitesse stupéfiante, après avoir conclu un pacte avec le diable. Il en fait un voyageur maudit, obligé d'errer éternellement sur les océans. Les propres difficultés de Wagner ne sont pas étrangères à ce choix. Le musicien vient de subir une traversée périlleuse qui se termine par un naufrage sur les côtes de Norvège. Il connaît une période de problèmes financiers, d'échecs musicaux et se sent rejeté. L'atmosphère est au romantisme.

La sensibilité nationaliste incite les artistes des pays germaniques à s'exprimer à travers littérature, peinture, musique etc… Wagner veut créer un « opéra romantique allemand ». Après son retour d'exil, où il a beaucoup souffert de l'éloignement, il prend connaissance des poèmes populaires de Tannhaüser et Lohengrin, et commence à travailler à partir de ces écrits. La partition de *Tannhäuser* est terminée en 1845.Il en imagine « une réplique satirique » (Marcel Schneider, *Wagner*, 1989) avec *Les Maître chanteurs de Nuremberg*. La première des deux œuvres puise son inspiration dans la légende germanique du Venusberg : le héros est prisonnier volontaire de la déesse Vénus et tout l'opéra évoque son aspiration à la liberté et à l'amour de Dieu. Dans les deux œuvres apparait le thème des concours de chant. Il revient à l'évocation historique : au bas Moyen-Age, des concours de Minnesänger (trouvères allemands) se déroulaient au sein de la cour du château de la Wartburg. *Les Maître chanteurs de Nuremberg* permettent également à Wagner de glorifier la splendeur économique de cette ville au XVIe siècle.
Quant à *Lohengrin,* le chevalier au cygne, il provient de la littérature médiévale germanique.

Jusque- là, (*Vaisseau, Lohengrin, Tannhauser*), la légende est rattachée à des histoires humaines.
Avec *Tristan et Isolde,* 1857- 1859, on constate déjà une évolution. Ce sont les légendes celtiques qui sont le terreau de cette histoire. Le premier à avoir mis par écrit cet hymne à l'amour est le poète Béroul au XIIe siècle. Wagner y introduit des influences personnelles. Il est d'abord inspiré par la vision pessimiste de la condition humaine formulée par le philosophe Schopenhauer. Ses difficultés personnelles ne sont vraisemblablement pas étrangères à cette adhésion. Comme le dira le jeune Nietzsche qui l'admire et le voit beaucoup de 1869 à 1872 : « J'aime en Wagner ce que j'aime en Schopenhauer : le souffle éthique, la croix, la mort, l'abîme… ».
L'autre source d'inspiration du musicien est Mathilde Wesendonck, une poétesse dont l'époux a beaucoup soutenu financièrement Wagner en 1852. Celui-ci semble avoir éprouvé de doux sentiments pour Mathilde. Wagner met en musique des poèmes de Mathilde, les *Wesendonck-Lieder* en 1857. Dans le duo d'amour du 2e acte de *Tristan et Isolde*, Wagner reprendra avec très peu de modifications, le lied Traüme.



Mathilde Wesendonck (1850), Karl Ferdinand Sohn

Wagner ébauche le *Nibelung* en 1848, l'anneau du Nibelung (*Or du Rhin, la Walkyrie, Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux*) et l'achève en 1874. Il faut dire qu'entre le début de la gestation du livret et la création d'une œuvre, Wagner passe beaucoup de temps. De plus, il projette souvent plusieurs opéras en simultané.

Avec ce monument musical, peuplé de dieux scandinaves, il abandonne la légende pour le mythe. Il se trouve dans la mouvance des romantiques allemands: « Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple. Dans le mythe en effet les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle …et montrent ce que la vie a de vraiment, d'éternellement compréhensible ».

Finis les personnages humains et terrestres, seuls les dieux sont présents dans ce cycle. C'est la première fois qu'on ose remplacer le Panthéon grec par des divinités scandinaves.

Son inspiration est très germanique. Cette mythologie nordique a été mise à la mode par les poèmes d'Ossian, barde écossais du IIIe siècle. Ceux-ci sont lus par une multitude de personnes, parfois célèbres (Napoléon, Germaine de Staël) et une vague de « celtomanie » envahit les milieux intellectuels. En fait c'est un poète contemporain, James Macpherson, qui, imitant des textes anciens, est l'auteur de cette supercherie. Dans un contexte d'éveil des nationalités, l'intérêt pour les racines populaires lointaines se développe dans les régions secouées par les guerres napoléoniennes. Elles cherchent à affirmer leur grandeur passée et à la ressusciter. L'ossianisme, mouvement littéraire pré-romantique, inspire Walter Scott, Goethe, Chateaubriand, tout comme Wagner. D'autres musiciens puisent dans cette source, comme Schubert ou Lesueur (qui compose carrément un opéra *Ossian ou Les bardes*, 1804). Wagner a bénéficié aussi des légendes recueillies par les frères Grimm et s'est appuyé sur l'ouvrage de l'un d'eux, Jacob (*Mythologie allemande*) pour la Tétralogie.

Il développe le thème de la race dans ce cycle d'opéras. Il met en valeur les idées du pangermanisme qui soutient la primauté de la culture et de la race allemande et l'infériorité des races latines.

Wagner exalte le sentiment national qui va s'épanouir tout au long de cette création. N'oublions pas que l'Allemagne parvient en 1871 à faire son unité et crée l'empire allemand, après sa victoire sur la France.

Enfin, dans son dernier opéra, *Parsifal,* 1865-1882, il abandonne le mythe pour l'action sacrée. Le point de départ est puisé dans les épopées médiévales de Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal,* et de Wolfram von Eschenbach, *Parzival.*

Wagner y mêle des éléments philosophiques, religieux. A cette période de sa vie, il se tourne vers un mysticisme inspiré aussi bien du christianisme que du bouddhisme. Il est devenu végétarien.

Cette dernière œuvre illustre cette capacité de Wagner à être perméable à des influences multiples et à en faire un syncrétisme original.

N'est-il pas l'exemple même de ces artistes du XIXe siècle baignés dans une atmosphère de ferveur vis-à-vis d'un passé légendaire médiéval et sollicités également par l'intérêt nouveau porté aux civilisations d'autres continents ?

Monique Morestin